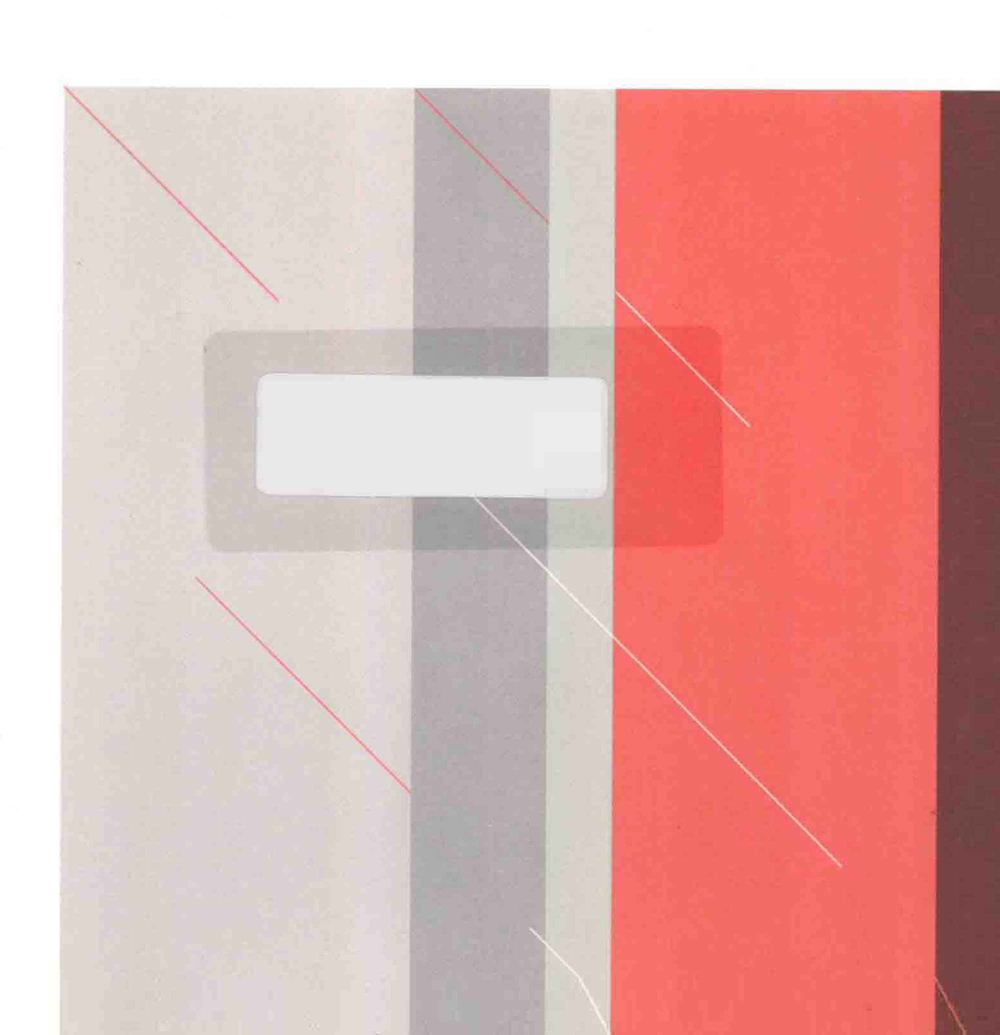
文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助
蓬瀛道教音乐研究基金资助
中国仪式音乐研究丛书

中国民间仪式音乐研究

东北卷

萧梅 主编



中国民间仪式音乐研究

东北卷

萧　梅　主编

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

中国民间仪式音乐研究．东北卷/萧梅主编．—北京：
文化艺术出版社，2014.6
ISBN 978－7－5039－5482－5

Ⅰ.①中…　Ⅱ.①萧…　Ⅲ.①传统音乐—民间音乐—
研究—东北地区　Ⅳ.①J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 090331 号

中国民间仪式音乐研究·东北卷

主　　编　萧　梅
责任编辑　王　红　潘　艳
封面设计　姚雪媛
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子信箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2014 年 5 月第 1 版
　　　　　2014 年 5 月第 1 次印刷
开　　本　700 毫米×1000 毫米　1/16
印　　张　29
字　　数　360 千字
书　　号　ISBN 978－7－5039－5482－5
定　　价　40.00 元

前 言

萧 梅

本卷是“中国传统仪式音乐研究计划”的东北卷。

以区域性的地方卷本展开“中国传统仪式音乐研究计划”（以下简称“计划”）[①]，始于1999年秋季。作为由香港中文大学音乐系与中国艺术研究院音乐研究所联合策划和统筹、对民间信仰体系之仪式音乐传统进行全方位研究的“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”计划的第二阶段[②]，它依然秉持了项目主持人曹本冶教授在第一阶段便为其定位的“对一些保存较完整的民间信仰体系之仪式音乐传统进行田野考查，记录完整仪式的现场录音、录像及摄影，并搜集有关的文字及口述资料；将这些仪式音乐传统整理汇编，包括仪式音乐在信仰体系内的运用场合、功能、习惯、曲目、传承和传播方式、乐师与仪式人员等；从仪式音乐的生态环境切入其信仰体系和社会文化，分析研究仪式音乐与信仰体系、仪式演释三者之间的互动关系、并辨别出其地域性的音乐文化特征及跨地域性元素”的理念。经过在中国西南和西北地域涉及四川、贵州、云南、西藏、陕西、甘肃、宁夏、青海及新疆的15个研究课题作业，最终于2004年由云南人民出版社出版了《中国传统民间仪式音乐》西南卷和西北卷（作为地区卷本的第一单元）。其后，曹本冶教授继续

① 该计划始于1993年。此前进行了“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式的地域性及跨地域性比较研究”等系列项目。

② 其第一阶段，应为曹本冶教授及其学生们在河北省农村对“音乐会”进行的研究。参见《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》的“前言”，云南人民出版社2004年版。

“计划”在华南和华东地区执行，并于2007年由上海音乐学院出版社出版了《中国民间仪式音乐研究》华东卷（上、下）及华南卷（上、下）。

2007年底，曹本冶教授担任了上海高校人文社科重点研究基地、上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”（以下简称“中心”）主任。在“中心”的理论研究系列项目中，他继续展开了“仪式音乐的地域性和跨地域性、传统与变迁的个案和宏观比较研究”。其间，在本领域同仁的建议下，“中心”于2011年出版了《中国民间仪式音乐研究·华北、西南、华东增补合卷》；2012年又出版了《中国民间仪式音乐研究·华中卷》。再加上以东北卷冠名的本卷，则延续之“计划”卷本，基本上覆盖了中国大陆的各大区域。

与“华中卷”论域集中于兼容“儒释道”三教之功能与特色并与本土道教文化有着深度渊源关系的民间宗教信仰层面相仿，“东北卷”的论域亦集中于一个主题——东北少数民族萨满音乐文化，因此，又可称之为“萨满音乐文化专卷”。这一方面可以看出“中心”近年来的课题计划，在地域的视野中又有专题的聚焦，它们本身是具有地域特点的；另一方面，也说明中国民间仪式音乐研究在地域性及跨地域性的研究方面，尚留有极大的探究空间。

东北地区的黑龙江、辽河和鸭绿江流域，是中国萨满文化的三大重点区域。作为萨满音乐文化专卷，本书主要收录了刘桂腾、杨玉成、红梅、高贺杰、王晓东、吕晓东、文慧的8篇研究论文。在编辑上，原来考虑为上下篇结构。上篇为以个案研究为主的6篇文论构成，下篇则单列为刘桂腾的“东北少数民族萨满音乐”专题。鉴于后者在写作上亦分为两个部分，第一部分是刘桂腾在长期的萨满音乐研究中，对东北萨满文化及其音乐的总体研究；第二部分是他对东北少数民族萨满鼓的专题研究。其第一个部分，除了以丰富的资料为我们勾勒出东北少数民族萨满音乐文化深远的历史脉络，亦以流域等地域特色作为阿尔泰语系两大语族萨满音乐文化的叙事框架，有机地呈现了阿尔泰语系满－通古斯语族的满族、赫哲族、锡伯族以及蒙古语族的蒙古族、达斡尔族诸民族以萨满文化为联系的“东北诸民族相互之间存在共同族源，历史上的分分合合，形成了‘你中有我，我中有你’的局面。这些族群普遍具有以‘万物有灵观’为哲学基础的萨满信仰，成为东北少数民族民族发展史中的精神家园”的图景。其第二部分则以萨满鼓为主轴，专题性地论述了萨满乐器

的研究。作为编者，我在征求作者同意后，将此10万字的专题一拆为二。其第一部分，构成了我们开卷便能阅读到的一幅东北少数民族萨满音乐文化历史与现状的画卷。在这幅总论性的画卷后，分别由蒙古族（3篇）；满族（2篇）；鄂伦春（1篇）共6篇分述构成本卷本的第二部分。而第三部分，再由刘桂腾的《萨满鼓专论》构成。

刘桂腾的研究，反映出他几十年来在本领域的耕耘成果。其由点到面、执微观和宏观两端步步深入的研究，不仅成为中国萨满音乐文化研究的一面旗帜，也伴随着中国民族音乐学的探索足迹。他不仅在国际语境中对萨满鼓的研究提出了许多独到的见解，也是目前在萨满音乐研究中对东北各少数民族萨满祭仪涉猎最广的学者。他的论文以黑龙江、辽河以及鸭绿江流域为地域文化框架，面对“三江”流域存见的萨满鼓，结合历史文献钩沉，通过自然人文环境、萨满祭祀风俗与萨满鼓形制特征形成关系的考察，力图廓清不同类型萨满鼓流布的区域和基本情况，并映射出萨满音乐与文化之间的关系和历史变迁。

本书有关满族萨满的个案研究，收录了吕晓东的《宁安瓜尔佳哈拉萨满仪式音乐考察》和王晓东《九台满族锡克特里哈拉萨满仪式音乐考察》两例。关于宁安和九台的满族萨满祭祀的考察报告，音乐学界之外曾有民族学、人类学、宗教学以及文学界的学者进行过不同形式的讨论。本书收录的这两个个案型的考察报告，其主要特点在于“音乐民族志”。其内容不仅包括了一般地理历史文化、满族萨满祭祀的类型概述，更重要的是对祭祀仪式的田野实录以及其音乐特征、使用乐器形制的详细记录与描写。此外，两个个案，都分别就萨满仪式音乐的传承方式、传承谱系和仪式音乐的现状进行了调查，为我们留下了研究满族萨满仪式音乐在特定时空的珍贵标本。两份个案，同以满族萨满祭仪音乐为对象，因此在相关祭祀类型和神祇等方面，有所交叠。为了保证“个案”的完整性，编者未作删节，这样做的目的着眼于为今后族群内部因不同地域和氏族的萨满祭仪音乐的比较研究提供参照。

三篇蒙古族萨满音乐研究论文分别来自三位蒙古族学者。其中两篇为科尔沁萨满仪式音乐，一篇为巴尔虎萨满仪式音乐的讨论。在研究者身份上，兼具了学者和相对于族属来说的“局内人”身份，也反映了少数民族学者在近年的成长。其中杨玉成的《蒙古族科尔沁萨满仪式的象征及其音声》是一篇注

重从象征符号的视角来讨论科尔沁萨满音乐文化的力作。这篇论文分为五大部分：第一部分从蒙古族的历史文化出发，对科尔沁地方传统中的萨满仪式音乐进行了概述，提出科尔沁萨满文化的表层符号系统及其行为表达以及深层的信仰层面，无不渗透了地方历史中不同文化（如佛教、汉文化）等的影响。第二部分和第三部分详细阐述了蒙古族萨满的神职系统和神灵世界。作者充分利用了语言上的优势，在称谓、职能等方面的描写和分析，为我们展示出一个萨满、神灵、人所构成的世界关系图景。第四部分转轮蒙古族萨满的象征体系，其中包括有形符号和无形符号，而仪式音声在此分类中属于无形符号的系统。而第五部分，则就仪式音声这一无形符号展开重点的论述，从音乐和非音乐、不同类型的音声组合关系以及表演程式入手，深入讨论了萨满仪式音声在“信仰－仪式”关系中，如何“用音声导入仪式，通过音声来组织仪式，通过音声将人间与神界连接起来，通过音声来解决人之事”的运用和功能。如果说杨玉成的论文是基于田野资料，以象征符号理论对蒙古族萨满音乐文化的归纳；由文慧撰写的《科尔沁萨满仪式及其音乐的分析》，则为聚焦仪式个案的音乐民族志文本。该文本以居住在科尔沁左翼中旗架马吐镇的“渥都干”（女性萨满）所举行的两场仪式为描述和分析对象。其一为供奉吉雅奇仪式①，其二为供奉希图根仪式②。作者希望通过两个仪式中的共同特点比较，来分析其仪式模式。这一问题意识，是希望通过分析，找到科尔沁萨满在传承过程中逐渐形成的传统，在这个传统中，既有关于仪式理想结构的“模式”，又有着每一次仪式中所表现的外显形态，从而在观念与实践、思想与行为、音声的结构模式和仪式展演之间，考察其动态的运用，进而强调了仪式符号要在仪式语境中才能具有的意义和功能。

另外一篇蒙古族萨满音乐的研究，是由红梅完成的。她以呼伦贝尔蒙古博“希图根·塔嘿乎”仪式个案为例，讨论了蒙古博教祭祀仪式与敖包的关系。正如作者所说：“自古以来，蒙古族敖包祭祀与蒙古博教有着密切的联系。敖包祭祀的历史发展进程与蒙古民族的历史发展进程相同步，反映着整个蒙古民

---

① 吉雅奇是游牧封建社会科尔沁部蒙古人所共同尊奉的五畜守护神。

② 希图根即每一个萨满个体所有的守护神或护佑神。

族游牧文化生活的传承与变迁，它既是宗教信仰的重要内容，同时也是民族风俗、传统和文化的特殊展现。”而通过深入的田野考察，作者发现在蒙古博教祭祀仪式音乐中，敖包有重要的地位和作用，在巴尔虎蒙古博的请神曲中多次出现“通过‘安本·敖包’接受神灵的庇佑”等唱词。博教中的各路神灵是通过敖包找到自己的故土，从而完成庇佑故乡的子孙后代的任务。请神必要从“敖包翁古召唤调”（obogan nu ongo dagudalga）开始行博。将蒙古族博教祭祀仪式音乐置于敖包祭祀这一个文化语境中，重新审视敖包与蒙古博教信仰之间的深层关系，对于系统研究蒙古族传统音乐、探寻其根基和发展脉络，研究蒙古族敖包祭祀音乐的文化变迁等方面具有一定的现实意义。该论文不仅提供了丰满的仪式实录，并且在仪式与音声关系的描写与分析中，特别注重仪式与仪式音声之间的关系，并以“同形同构”的分析，指出这一特点是巴尔虎蒙古博教信仰体系中“希图根·塔嘿乎”仪式音乐最显著的特点之一。

由于各方面的原因，在当下想要以“信仰－仪式－音声”三合一的“活态”背景中研究鄂伦春的萨满仪式音声，存在一些客观障碍。比如，鄂伦春族目前健在的萨满仅有关扣尼老人一位，且年事已高。所以，要获得完整的仪式个案民族志，几乎不可能。因此，高贺杰在其《音声视角下的萨满服研究》一文中，以前人的研究梳理为基础，将视角聚焦于“什么是‘萨满音声’以及它又是如何表现的”问题上。作者认为，除了萨满歌唱以及各种响器分门别类的研究外，其音声的真正体现，其实借助于萨满（有时也包括其助手及整个信仰群体）在仪式过程中的整体活动而得以体现。这个“整体活动”除了我们习惯谓之的音乐活动外，如歌唱即敲击萨满鼓等外，还有一点就是萨满的身体运动。因此，萨满仪式中的各种响器，如腰铃、铜镜等等，它们“得以凝聚和衔接的中介，恰恰是萨满神性身体的外在体现——萨满服”。所以，作者将萨满服本身视为一件乐器，并从“多与少——音声的级序”以及“轻与重——音声的能量”等方面，探讨它在萨满仪式音声整体中具有的结构意义。作者的观点，其实不独为鄂伦春的萨满音声研究所独具，也不仅仅可以放在整体的萨满音声研究中来看。以服饰缀满响器的记载，是一种世界性的现象。《圣经·出埃及记》中就有关于祭祀的“袍子周围底边上要用蓝色、紫色、朱红色线作石榴。在袍子周围的石榴中间要有金铃铛，一个金铃铛一个石

榴”等记载。就此，弗雷泽在《〈旧约〉的民俗》中亦引证和分析了相关的跨文化资料。而作为东北各族群的萨满服及其音声的研究，我们还是必须有民族志入手，通过不同服饰响器的制度性缀饰及其在仪式中经由“身体活动”所体现的内涵来深入讨论。

需要说明的是，由于本书是东北少数民族中萨满音乐文化研究的专卷，因此涉及少数民族语言的各种称谓，不同的作者“汉译”不同。比如蒙古族萨满有音译为“孛额”（杨玉成、文慧），也有音译为“博”（红梅）。编者未将其统一，而是保留作者的原译。希望读者能够在阅读时，根据发音自行判断。

当然，编完这本“东北卷”，以地域卷本为单元的“中国民间仪式音乐研究”计划暂告一个段落，但这并不意味着结束。上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”仍然希望与本领域学者们携手开拓，继续以扎实的田野音乐民族志，加深对中国仪式音乐传统的认知。

参考文献：

1. 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐 · 西南卷》，云南人民出版社 2004 年版。

2. 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐 · 西北卷》，云南人民出版社出版 2004 年版。

3. 曹本冶主编：《中国民间仪式音乐研究 · 华东卷》（上、下），上海音乐学院出版社 2007 年版。

4. 曹本冶主编：《中国民间仪式音乐研究 · 华南卷》（上、下），上海音乐学院出版社 2007 年版。

5. 曹本冶主编：《中国民间仪式音乐研究 · 华北、西南、华东增补合卷》，文化艺术出版社 2012 年版。

6. 刘红主编：《中国民间仪式音乐研究 · 华中卷》，文化艺术出版社 2012 年版。

目录

东北少数民族萨满仪式音乐

刘桂腾

东北地区的黑龙江、辽河和鸭绿江流域，是中国萨满文化的三大重点区域。

流域，是传统社会在渔猎、游牧和农耕经济条件下族群迁徙、聚居的自然流向。人与自然因素的结合，创造了特定地理、物候环境为基础的流域文明；因而，流域也是一种传统文化载体。考察结果表明，萨满鼓的流传路向，往往与这些渔猎、游牧民族“逐水草而居”的迁徙规律密切相关。这样，特定流域就成为我们整体观照萨满音乐文化的一个有效的学术视野。由行政区划割裂的音乐文化空间，在特定流域中显现出不可分割的内在联系；同时，也使相互之间由地理因素所构成的渊源关系也得以合理的揭示。我国东北地区萨满信众集中，满族、锡伯族、赫哲族、鄂温克族、鄂伦春族、蒙古族、达斡尔族均有萨满信仰。尽管民族间的文化个性有别，但千丝万缕的历史渊源和文化间的互相影响、互相融合必然反映在一定流域的萨满文化现象之中。

一、 自然环境

黑龙江、辽河、鸭绿江流域中的大兴安岭山地、三江平原、松嫩平原、辽河平原、河谷平原低地和呼伦贝尔高原等构成了东北地理的基本面貌。

三江平原[①]，又称三江低地，即东北平原东北部，中国最大的沼泽分布区。黑龙江、乌苏里江和松花江这三条大江汇流、冲积成了这块肥沃的北大仓。区域内水资源非常丰富，总量187.64亿立方米，人均耕地面积大致相当于全国平均水平的5倍，在低山丘陵地带还分布有252万公顷的针阔混交林。

松嫩平原，位于黑龙江省西南部，南以松辽分水岭为界，北与小兴安岭山脉相连，东西两面分别与东部山地和大兴安岭接壤。整个平原略呈菱形。松嫩平原与辽河平原由松花江、辽河的分水岭隔开，又合称为松辽平原，是东北平原的主体。黑龙江省境内面积为10.32万平方公里，占全省总面积的21.61%。松嫩平原在地质构造上是一个凹陷地区，属于松辽断陷带的一部分。凹陷区的西南部现在还在继续下沉，东北部则有上升现象。第三纪和第四纪的沉积物已上升为台地（当地称之为岗）。平原表面海拔120—300米，中部分布着众多的湿地和大小湖泊，地势比较低平，嫩江与松花江流经西部和南部，漫滩宽广。平原的西南部为闭流区，由无尾河形成。嫩江东岸，富裕到杜尔伯特蒙古族自治县一带有砂丘分布。

辽河平原，辽河下游平原地区位于辽宁东部丘陵与辽宁西部丘陵之间，铁岭至彰武之南，直至辽东湾为一长期沉降区。地势低平，海拔一般在50米以下，沈阳以北较高，辽河三角洲近海部分仅2—10米，有辽河、太子河、浑河、大凌河、小凌河、沙河等。各河中下游比降小，水流缓慢，多河曲和沙洲，港汊纵横，堆积旺盛，河床不断抬高，导致河水宣泄不畅。滨海的盘锦地区方圆5000平方千米范围内为沼泽盐碱地，历史上经常发生水灾，有东北“南大荒”之称。经过不断治理，现已成为东北水稻的重要产区。辽河平原矿产资源丰富，交通发达，有全国第四大油田“辽河油田”。

呼伦贝尔高原，又称巴尔虎高原。位于内蒙古高原东北部，大兴安岭北段西麓。地势东高西低，平坦开阔，东与大兴安岭山地连成一片，西部属低山丘陵地带，中部为波状起伏的海拉尔台地高平原。海拔一般在600—800米之间，最高的巴彦山海拔1038米，呼伦湖附近最低，为540米。地表水系发育，水

① 三江平原的“三江”，即黑龙江、乌苏里江和松花江。

资源比较丰富，植被以羊草和针茅为主的草甸草原和典型草原，是我国最好的天然草牧场。高原上有呼伦湖、贝尔湖和其他中小湖池500多个，盛产鱼类，湖滨四周滩地生长有盐生草甸植被。高原上的河流大都流向西北，形成黑龙江上游海拉尔河、额尔古纳河水系与呼伦湖水系。高原上有3条较大沙带和零星沙丘堆积。

大兴安岭山地，北起黑龙江、鄂尔古纳河，南止西拉木伦河，东接小兴安岭，南邻科尔沁草原、松辽和松嫩平原。呈北北东—南南西走向的大兴安岭，长约1400公里，海拔在500—1500米。呼伦贝尔市境内的大兴安岭山脉长约700公里，宽约200—450公里，其面积占大兴安岭山脉总面积的一半以上。其山势纵长横短，北宽南窄；岭西地势高而平缓，岭东地势低而稍陡；是呼伦贝尔高原与松嫩平原的天然分界线，也是鄂尔古纳河与嫩江的分水岭。

呼伦贝尔高原，位于大兴安岭西侧。东与东南为中低山丘陵地带，中部为波状起伏的海拉尔台地高平原，向西南方一直延伸到呼伦湖东岸，是构成呼伦贝尔高原的主体，也是蒙古高原的东北部边缘。海拉尔河以北的地势东高西低，为波状起伏的大草原；从最低处的呼伦湖附近越向东越高，逐渐与大兴安岭连成一片。西部属低山丘陵地带，在中蒙毗邻的地区与蒙古高原相连。地处内蒙古自治区东北部的呼伦贝尔，是亚洲中部蒙古高原的组成部分。大兴安岭纵贯呼伦贝尔市中部，北段山地泰加林区有茂密的原始森林；山脊的两侧，西麓缓坡有辽阔的呼伦贝尔大草原，东麓低地有宽坦的嫩江西岸河谷平原。

河谷平原有嫩江西岸河谷平原和鄂尔古纳河上游河谷平原。嫩江平原，为一沿山体延伸的丘陵、谷地和带状平原，位于大兴安岭与松辽平原的过渡地带，西自大兴安岭分水岭呈阶梯状从中山、低山、丘陵下降至松辽平原的西部边缘。地势自东北向西南倾斜，靠近大兴安岭东部有丘陵分布。低山地区河谷与丘陵交错，河流众多，河谷阶地宽坦。鄂尔古纳河上游河谷平原，地势开阔。上连海拉尔河下游低地，下接三河下游的大片沼泽低地，沼泽遍地，牧草繁盛。

从植被特征上看，地域广大的呼伦贝尔市最具典型性。由东向西的大兴安岭森林草原区、山地泰加林（亦称北方森林）区、呼伦贝尔草原区，三个较大的不同植被区域，形成了呼伦贝尔市的植物区系。大兴安岭东麓森林草原

区，呈森林向草原的过渡型：森林草原地区的草甸草原的草本植物替代了森林的木本植物，位于鄂伦春自治旗、莫力达瓦达斡尔族自治旗、阿荣旗等境内。山地泰加林区，是大兴安岭植物区系的主体，山脊的东西两侧逐渐过渡到森林草原和草甸草原地带，大多分布于大兴安岭北段的根河市和南段的牙克石市境内。大兴安岭以西的呼伦贝尔草原区，地跨森林草原、草甸草原和干旱草原三个地带，除了东部地区有少量森林覆盖外，大多为天然牧场，位于鄂温克族自治旗、新巴尔虎旗、陈巴尔虎旗等境内。

二、 人文史略

自西汉以降，秽貊、扶余、勿吉、肃慎、靺鞨人等形成了东胡、肃慎、扶余三大古代族群。这些族群，构成了黑龙江流域古代绵延不绝的民族谱系，并相继建立了具有强势统治力的地方政权和渔猎、游牧、农耕经济社会，黑龙江流域成为中国北方文明的肇兴之地；鲜卑、契丹、女真、蒙古、满洲人建立的北魏、辽、金、元、清王朝，则对1600年以来的中国古代乃至世界史产生了深远影响。①

居于中国东北大地的现代少数民族，主要是阿尔泰语系满—通古斯语族的满族、赫哲族、锡伯族以及蒙古语族的蒙古族、达斡尔族诸民族。民族史研究表明，东北地区的现代少数民族与古代民族并不完全等同。由于生产、战争、迁徙的缘故，形成了“大分散，小聚集”的社会结构和深刻打上自然环境烙印的地域文化特征。东北诸民族相互之间存在共同族源，历史上的分分合合，形成了“你中有我，我中有你”的局面。这些族群普遍具有以“万物有灵观”为哲学基础的萨满信仰，成为东北少数民族民族发展史中的精神家园。

东北地区具有萨满信仰的少数民族，主要是阿尔泰语系满—通古斯语族和蒙古语族诸民族。

---

① 拓跋鲜卑、契丹人起源于黑龙江流域嫩江水系，蒙古人起源于黑龙江流域额尔古纳河水系，女真、满洲人起源于黑龙江流域松花江水系。

（一）满—通古斯语族

1. 满族

满族，20 世纪 90 年代有人口 9821 180 人（中华人民共和国国家统计局 1990 年[①]），辽宁、河北居住最多，其余散居在吉林、黑龙江、内蒙、新疆、甘肃、宁夏、山东等省（区）以及北京、成都、西安、广州等市。1985 年后，相继成立凤城、新宾、岫岩、清原、北镇、桓仁、宽甸、青龙、丰宁、围场、宽城、伊通等满族自治县，近 400 个满族乡。

满语属阿尔泰语系满—通古斯语族满语支。清入关后，中原满族人受周围文化环境影响逐渐习汉语，东北则有大量汉人出关，渐使满族人也习汉语。至今，只有黑龙江省边远地区少数老年人会讲满语，其他地区满族人已全部通用汉语、汉文。现代满族人民以农业生产为主，兼从事养殖、采集，居城市者从事工业、商业、教育、医疗、艺术等工作。

作为我国北方古老的渔猎民族，满族的先世，先秦之肃慎，秦汉之挹娄，魏晋南北朝之勿吉，隋唐之靺鞨，到 10 世纪前辽灭渤海时已经以女真之名见称于世，明代女真为其直系先祖。后金天聪九年（1635），爱新觉罗皇太极正式改“诸申”（女真）为满洲，1911 年辛亥革命后简称满族。历史上，先后有以粟末靺鞨为主体的渤海政权（698—926）、以黑水靺鞨为中心的金政权（1115—1234）、女真人的后金政权（1616—1636），几度统辖过整个东北广大地区。女真人自明初以来逐渐南迁。建州女真各部迁至抚顺以东，以浑河流域为中心，东达长白山东、北麓，南至鸭绿江边。海西女真南迁后，分布于明开原边外辉发河流域，北至松花江大拐弯处。建州、海西女真各部以农业为主，经济发展较为先进。东海女真（野人女真）散处于建州、海西以东和以北的广大地区，大体上以松花江中游以下，迄于黑龙江和乌苏里江流域，东达海岸。其经济发展较为缓慢，各部落间极不平衡。建州左卫的首领努尔哈赤自明万历十一年（1583）起，经过 30 余年的兼并战争，将东达海滨、西达开原、北抵嫩江、南至鸭绿江分散的女真各部统一起来。从努尔哈赤统一女真各部至

---

① 中华人民共和国国家统计局《第四次全国人口普查主要数据公报》，国家统计局网站。

皇太极改诸申为满洲时，我国东北一个新的民族共同体逐渐形成，终于在1644年入关定鼎中原，进而统治了全中国。

2. 赫哲族

赫哲族，20世纪90年代初有人口4 245人（中华人民共和国国家统计局1990年），是东北萨满信仰诸族中人口最少的民族。赫哲族主要分布在黑龙江省同江市、饶河县、抚远县，少数人散居于桦川、依兰、富锦三县的一些村镇和佳木斯市市郊等地。因分布地区不同，从而有不同的自称。居富锦县大屯沿松花江上游的称“那贝”，居嘎尔当屯至街律口村的称“那乃”，居勤得利村沿黑龙江下游至乌苏里江的称“那尼傲”。赫哲语，属阿尔泰语系满—通古斯语族满语支。赫哲族无文字，通用汉语文。

赫哲族的祖先，自古在黑龙江、松花江、乌苏里江流域繁衍生息。属于肃慎系统的挹娄、勿吉、黑水靺鞨、野人女真等古代民族，与赫哲族的祖先有渊源关系。至清初，赫哲族始以“黑斤”、“黑真”、“赫真”、“奇楞”、“赫哲”等名称见于文献。清代按牛录编入旗籍的赫哲人称“伊彻满洲”。中华人民共和国成立后，族名统一为赫哲。一般认为赫哲族是以古老的赫哲族氏族为核心，吸收了鄂伦春族、鄂温克族、满族等民族成分和原属黑龙江流域其他土著，以及来到赫哲族分布区居住的蒙古人、汉人等成分，在清初形成了较稳定的族体，主要从事渔猎生产，其社会发展尚停留在原始社会末期父系氏族阶段。

顺治元年（1644），清世祖入山海关前后，曾相继将赫哲族编户收贡，编旗披甲。直到19世纪初叶，由牡丹江至黑龙江下游乌扎拉村，所有赫哲族的22个氏族，都由清廷按其氏族与分布地区行使有效的管辖。在清代，赫哲族与内地及当地各民族的产品交换关系日益发展，赫哲族渔猎的工具也逐渐有所改进，生产力逐渐提高，原始社会逐渐分解，至清末已从原始社会末期跨入阶级社会。辛亥革命后，三江平原开发的速度加快，赫哲族与汉族杂居，渔猎产品的商品化程度加深，在政治、经济、等方面形成与汉族及周围其他各族不可分割的联系。

渔猎经济为赫哲族生活的主要来源，夏捕鱼作粉，冬捕貂易货以为生

计。17 世纪末，由以物易物转向猪产品大量商品化。20 世纪初，猎业衰退，渔业产品大量商品化。赫哲族男女衣服皆用鹿皮和鱼皮制作，足穿鱼皮及狍、鹿腿皮做的靰鞡，内絮靰鞡草。过去妇女的衣服多缘以色布，边缀铜铃，与铠甲相似。20 世纪初，大部分人以棉布为衣，辅之以鱼、兽皮衣。赫哲族人民日常吃鲜鱼、兽肉，加工各种鱼、兽肉干，备常年食用。住宅为用桦皮、兽皮、茅草搭成的“撮罗子”（尖顶）、“胡如布”（圆顶）及各种“昂库”（棚子）。夏季构木而居，冬则凿地为“地窨子”，有穴居的遗风。较普遍地住泥墙草顶房屋。冬踏滑雪板或役犬輓雪橇以为交通，夏季以桦皮船、舢板从事运输和捕鱼。由于战乱、疾病和恶劣的生存环境的影响，赫哲族在中华人民共和国建立时的人口仅有 500 余人，70 年代达到 1000 余人，80 年代达到 1498 人，90 年代据全国人口普查达到 4245 人，是我国人口最少的民族之一。

3. 锡伯族

锡伯族有人口 172 847 人（中华人民共和国国家统计局 1990 年），主要分布于东北地区的辽宁、吉林、黑龙江省和西北地区的新疆察布查尔锡伯族自治县以及霍城、巩留和塔城地区、伊宁、乌鲁木齐等地。东北地区的锡伯族通用汉语文和蒙古语文；居住在新疆的锡伯族使用锡伯语，属阿尔泰语系满—通古斯语族满语支，兼通汉语、维吾尔语、哈萨克语。其文字为由满文改革而来的锡伯文。

“锡伯”为本族自称。汉文则有犀毗、师比、鲜卑、矢比、席百、席比、锡伯等不同译音和写法。关于锡伯一词的含义，诸说不一，一说为瑞兽或带钩，即《汉书·匈奴传》所称“犀毗”，一说为地名。清代将海拉尔以南室韦山一带，注称为锡伯，居住在这一带的人因以得名；本民族大部分人认为自己是鲜卑遗民，在民间流传着许多传说。

锡伯族与古代鲜卑有渊源关系。最初游牧在大兴安岭东麓，至十六国时（303—439），慕容等部南迁至黄河流域并建立了政权，后融于汉族。少数鲜卑人仍居住在嫩江、绰尔河、松花江一带，保持了原有的生产方式。这部分鲜卑人就是今日锡伯族的先民。也有说锡伯族来源于匈奴，或室韦，或女真。清

代以前，他们繁衍生息在伯都讷（今吉林扶余县）为中心的东自吉林，西至呼伦贝尔，北起嫩江，南抵辽河流域的广阔地区。世代以狩猎、捕鱼为生。16世纪后期至17世纪初，锡伯族被满洲统治者征服，编入了八旗蒙古和八旗满洲。在100多年中，锡伯族人民从自己长期聚居的地区分散到许多地区，随着频繁的驻防、调防，不仅移居东北三省，而且奉遣远戍云南、新疆。1764年，有1016人被征调到新疆戍边，携同随军家属两千多人，从此，锡伯族分居东北、西北两地。八旗制度使锡伯族处于清朝的直接统治之下，经济生活和社会组织都发生了急剧的变化，由原来流动性较大的渔猎经济转向稳定的农业经济。

锡伯族的居住是同营旗制度相联系的，一个旗（牛录）就是一个大村落，也是一个作战单位和生产组织。因此都筑有城堡，便于守卫。城堡围长3—7里不等，城堡里住着100—200户人家。街道井然，每户都围有矮墙，住房都是坐北朝南，用土坯筑成，通常是3间。房前屋后是果园、菜园和畜圈。

锡伯族的老年人还保持着清末以来的旗装式样，特别是老年妇女，爱穿旗袍，扎裤脚。饮食以米、麦为主食，忌食狗肉，饲养家畜、家禽。通行墓葬，每个家族都有固定坟地。节白与汉、满族大略相同，如春节、清明节、端午节等。但是，过节的方式不大一样，如端午节，他们有泼水、刁羊、赛马或郊游等活动。此外，农历四月十八日是锡伯族从东北迁往新疆的纪念日，每年都举行大规模的庆祝活动。1954年实现了民族区域自治，在新疆原宁西县成立了察布查尔锡伯自治县，有了煤炭、农机、皮毛、食品加工等工业。新疆伊犁的察布查尔锡伯族自治县是现代锡伯族的主要聚居地。

4. 鄂温克族

鄂温克族，有人口26 315人（中华人民共和国国家统计局1990年）。历史上异地而住的鄂温克族居民，曾分别被称为“索伦”、“通古斯”、“雅库特”等，1957年统一民族名称为鄂温克。“鄂温克”为民族自称，意为“住在大山林中的人们”。主要分布在内蒙古自治区呼伦贝尔盟的鄂温克族自治旗、陈巴尔虎旗、布特哈旗、阿荣旗、额尔古纳左旗、莫力达瓦达斡尔族自治旗、鄂伦春自治旗及黑龙江省伯河县等地。人口少而分布广，多与蒙古、达斡尔、鄂伦

春等族交错杂居。鄂温克族自治旗是其主要聚居区，地属大兴安岭西侧缓坡和草原。

鄂温克语，属阿尔泰语系满—通古斯语族通古斯语支，分海拉尔、陈巴尔虎、敖鲁古雅三个方言。无文字，牧区一般通用蒙古语、蒙古文，农业区和靠山区通用汉语、汉文。

鄂温克的祖先原住在贝加尔湖以东和黑龙江上游石勒喀河一带的山林中，从事渔猎生产和饲养驯鹿。其族源，可以追溯到南北朝与隋唐时期室韦各部中的某些地理、习俗与鄂温克族有渊源关系的部落。后来，他们向东发展，其中一支来到黑龙江中游雅克萨（今苏联阿尔巴津）一带。明朝文献中记述的"乘鹿出入"的"北山野人"，一般认为即鄂温克与鄂伦春人的直接祖先。清代文献中的"索伦部"，广义包括达斡尔族、鄂伦春族和鄂温克族，专指则是鄂温克族。此外，称为"索伦别部"的"喀穆尼堪"，也指鄂温克的一支。

在沙俄殖民者入侵黑龙江流域以前，上述各部的鄂温克居民都已归顺努尔哈赤与皇太极的大汗政权。以后清廷将鄂温克族以氏族为单位编成"佐"，选拔了佐领等官，每年向清朝进贡貂皮。由于沙俄的侵略，17 世纪中叶后，清朝将鄂温克族迁到大兴安岭嫩江各支流（甘河、诺敏河、阿伦河、济心河、雅鲁河、纳莫尔河等）流域居住。这是"布特哈打牲部"之一，共分 5 个"阿巴"（即围猎场）。雍正九年（1731）将 5 个围猎场的鄂温克壮丁按住地规定旗色，编成八旗。次年，清朝从布特哈地区抽调 1600 多名鄂温克族兵丁，携带家属迁至呼伦贝尔草原驻守边防。其后代即现在居于鄂温克族自治县的鄂温克族。清廷还曾派鄂温克族的八旗官兵驻防爱辉、墨尔根、齐齐哈尔、伊犁、塔城、科布多、乌里雅苏台、乌鲁木齐等地。

由于鄂温克族居住分散，各地自然条件不同，社会经济发展很不平衡。聚居于鄂温克族自治旗和陈巴尔虎旗的鄂温克族占本族人口的半数以上，主要从事畜牧业生产，住蒙古包，过游牧生活。从事农业和半农半猎的鄂温克族居民早已进入封建社会。但直到 20 世纪中叶，居住在根河市（原额尔古纳左旗）敖鲁古雅一带的鄂温克族仍处于原始社会末期父系家族公社阶段，生活在原始森林中，住着简陋的帐幕——"撮罗子"。因他们饲养驯鹿，常被称为使用驯

鹿的鄂温克人，过着共同狩猎、平均分配的原始社会生活。

1958 年 8 月 1 日成立了鄂温克族自治旗。自治旗成立以来逐步改变了历史上“逐水草而居”的状况，实行定居放牧，牧民新村相继出现在林区和草原，畜牧业迅速发展，基本上实现了割草、运草、提水、药浴、弹毛、制毡等方面的机械化。农业、编织、养鹿、捕鱼以及来料木耳、榛子、蘑菇等多种经营逐步发展起来。

5. 鄂伦春族

鄂伦春族，有人口为 6 965 年（中华人民共和国国家统计局 1990 年），聚居在今内蒙古自治区和黑龙江省接壤的大小兴安岭中，即内蒙古呼伦贝尔市鄂伦春自治旗、布特哈旗、莫力达瓦达斡尔族自治旗，以及黑龙江省呼玛、逊克、爱辉、嘉苗等县。

鄂伦春语，属阿尔泰语系满—通古斯语族通古斯语支。无文字，一般通用汉语文。由于长期与汉族、达斡尔等民族杂居，旗内通行汉语、达斡尔语，鄂伦春本民族的语言面临濒危境地。目前，在托扎敏乡猎民村和乌鲁布铁镇朝阳猎民村及古里乡猎民村鄂伦春语保留较好。鄂伦春族现今主要分布在黑龙江省和内蒙古自治区东北部的大小兴安岭一带，鄂伦春自治旗是近世鄂伦春族的主要聚居地。鄂旗境域最早见诸史籍的是东胡之地，公元前 209 年，匈奴战败东胡并占据其地；汉时为拓跋鲜卑所居；后魏至隋唐时为室韦地；辽属上京道东北路招讨司所辖；金为蒲与路辖地；元为辽阳行省山北辽东道辖；明属奴儿干都指挥使司辖。清初，由中央理藩院直接管辖；清康熙年间设布特哈八旗，编入八旗当兵的称“摩凌阿（骑马的）鄂伦春”，散居在山林以捕貂为役的猎民称“雅发罕（步行的）鄂伦春”，均由布特哈衙门所辖。辛亥革命后，废八旗制度，分别由黑龙江督办公署旗务科和呼伦贝尔副都统衙门统辖。东北沦陷时期，在原托河一带建立鄂伦春旗，在今莫旗的鄂尔和建立巴彦旗，管辖今鄂伦春自治旗的大部分地域，属兴安东分省所辖。1951 年 4 月 7 日，成立鄂伦春旗；1952 年 5 月 31 日改称为“鄂伦春自治旗人民政府”，是新中国成立后的第一个少数民族自治旗。1969 年 8 月 1 日鄂伦春自治旗划归黑龙江省大兴安岭地区管辖；1979 年 7 月 1 日重新划归内蒙古自治区呼伦贝尔盟。

"鄂伦春"这一名称于清初始见文献记载。《清太祖实录》卷五十一在一份奏报中首次提到"俄尔吞";康熙二十二年(1683)九月上谕中称之为"俄罗春"。鄂伦春一词有两种含义,一为使用驯鹿的人,一为山岭上的人。这一族名的来源,和他们长期以来从事的生产活动有着密切的关系。

鄂伦春族现在的居住区域,是17世纪中叶以后才逐渐形成的。此前,鄂伦春人主要分布在贝加尔湖以东、黑龙江以北直到库页岛的广大地区。石勒喀河、黑龙江、精奇里江(结雅河)、牛满江(布列亚河)、恒河(阿姆贡河)流域以及库页岛上,都是他们游猎和生活的地方。17世纪中叶,沙俄殖民者侵入中国黑龙江流域,迫使鄂伦春人南迁,集中分布于大小兴安岭的山林之中。1689年中俄尼布楚条约签订之后,直至不平等的中俄瑷珲条约与北京条约签订以前,他们仍至外兴安岭以南广大地区游猎。19世纪中叶沙皇俄国侵占了中国黑龙江以北、乌苏里江以东地区以后,鄂伦春人丧失被侵占区域的广大游猎场所。

康熙三十年(1691),清廷把鄂伦春族分成"摩凌阿"与"雅发罕"两部分,归布特哈总管衙门管辖。"摩凌阿鄂伦春"为骑马鄂伦春之意,编入八旗组织,用以南征北战。"雅发罕鄂伦春"意为步行的鄂伦春,指失去驯鹿尚未得到马匹仍在游猎的鄂伦春族。清代,南迁至大小兴安岭地区的鄂伦春人分别在五个地域中游猎:呼玛河及附近地区的鄂伦春人自称"库玛尔千";逊河、沾河、乌云河、嘉荫河及附近地区的鄂伦春人自称"毕拉尔千";阿里河及附近地区的鄂伦春人自称"阿里千";多布库尔河及附近的鄂伦春人自称"多布库尔千";托河及附近地区的鄂伦春人自称"托河千"。清廷据此将鄂伦春人分设为库玛尔、毕拉尔、阿力、多布库尔、托河5路,路下分8佐,每佐设鄂伦春族佐领1人。每年清廷派"安达"进山一次,征取贡貂。

建国以前鄂伦春人的主要生产活动是狩猎,辅之以捕鱼、采集和手工业。社会内部只有男女老少之间的自然分工,还没有形成社会分工。狩猎主要是男子的事情,有时妇女也随同出猎。主要采取集体狩猎方式,但已不是以"乌力楞"为单位,而是根据自愿临时组织起一个或几个"阿那格"分头进行。商品猎物在"阿那格"内平均分配,但兽肉的分配则一直保持在"乌力楞"

内平分。同一"乌力楞"内未参加出猎的鳏寡孤独者，一般比猎手分得要多。个体狩猎虽已出现，但为数极少。捕鱼多为集体进行，也有的乘桦皮船叉鱼；网捕是从别的民族中传入的。捕鱼大都由男子负责，采集则多由妇女承担。捕获的鱼类和采集的野菜、野果，是鄂伦春族食物的一种重要补充。近代以来，农业在部分地区的鄂伦春人中有了萌芽，但从事农业非鄂伦春人所习惯。鄂伦春族的手工业主要有皮毛制品和烨皮制品，多由妇女制作。对在不同季节打猎所得的兽皮，她们按其性能和部位，缝制成适宜于不同季节穿用的服装；将从样树上剥下的整张禅皮，加工制成适合于不同用途的器皿。妇女们在这些皮毛制品和烨皮制品上面绣的或雕的各种图案，最能反映狩猎文化的传统特色。

鄂伦春族除食肉、衣皮外，过去所居住的"斜仁柱"[①] 是狩猎文化的体现。"斜仁柱"，俗称"撮罗子"，形同半张开的雨伞，用30多根树杆搭成，外面夏季覆盖桦皮，冬季覆盖兽皮，搭建便捷，拆卸灵便。"斜仁柱"中央终日燃烧着篝火，用以熟食和取暖。"斜仁柱"后面的树杆上悬挂着盛有神象的桦皮盒子，一般不准妇女接触。"斜仁柱"，也是鄂伦春族在山林里举行萨满祭祀的地方。

（二）蒙古语族

1. 蒙古族

蒙古族，有人口4806 849人（中华人民共和国国家统计局1990年），主要聚居于内蒙古自治区和新疆、青海、甘肃、黑龙江、吉林、辽宁等省区，其他散居在宁夏、河北、四川、云南、北京等省、市、区。蒙古语属阿尔泰语系—蒙古语族，现在通用的文字是13世纪初用回鹘字母创制的蒙古文。

"蒙古"原为古代室韦诸部中一个部落的称谓。唐代的"蒙兀"、"蒙瓦"以及辽宋金时期的"萌古"、"盲骨子"、"朦骨"、"蒙国"等都是这个后来构成蒙古族核心部落名称的异译。

蒙古民族源于古望建河（今额尔古纳河）流域的一个部落。蒙古的先民在山林草泽中，过着"滨散川谷，逐水草而处"（《新唐书》）的原始狩猎生

---

① "斜仁柱"，另译为"仙人柱"。

活。至唐代始以“蒙兀室韦”之名见称于史。历史上，蒙古与突厥人在语言、经济以及生活方式上互相影响和融合。泰和六年（1206），出自蒙古部乞颜·孛儿只斤氏族的铁木真在逐步兼并了分散在大漠南北蒙古各部落后，被拥戴为蒙古大汗，号“成吉思汗”，建立了蒙古国。原先处于部落分散状态的族众，开始融合为一个具有共同地域、共同经济生活、共同语言、共同民族心理的民族共同体。“成吉思汗所出身的蒙古乞颜部是它的核心部分，辽金时期蒙古高原诸部都是组成它的基本成员。从这时起，‘蒙古’这一名称，就不只是某一部落或部落联盟的称谓了，而被是用于整个民族共同体。成吉思汗统辖下的大漠南北，概称为蒙古地区。这个地区内的民众，都共同自称为蒙古人。蒙古作为一个新兴的民族整体出现在中国北方……”此后，蒙古人降畏兀儿、吞西夏、征金朝、招吐蕃、平大理，南北征战。太宗六年（1234），忽必烈统帅蒙古大军发动了对南宋王朝的征服战争。元元年（1264）将统治中心自漠北迁至燕京（后更名为大都，现北京），元八年（1271）改蒙古国号为“元”，建立元朝。元十六年（1279）崖山战役后，南宋亡。自此，唐末、五代以来300多年辽、宋、夏、金、吐蕃、大理等割据一方的地方民族政权，统由以蒙古族为主的元朝这个规模空前的大一统国家所替代。

（1）巴尔虎蒙古族史略

巴尔虎蒙古人是蒙古民族中最古老的一支。《蒙古秘史》称“巴尔浑”，拉施特的《史集》称“巴尔虎愓”，《元史》称“八儿忽”、“巴儿胡”。巴尔虎蒙古人早在12至13世纪时已在贝加尔湖东北部的巴尔虎真河的巴尔虎真脱古木一带从事渔猎和畜牧业生产，归属成吉思汗的蒙古帝国。后来他们逐渐从贝加尔湖一带向南迁徙游牧，至明末清初成为喀尔喀蒙古诸部的属部。雍正十年（1732），为防止沙俄入侵，清廷就在呼伦贝尔地区驻兵设防。“由阿尔.泰旗下兼管之额鲁特拨来一百名蒙古兵丁，置一旗。”又，雍正十二年（1734），“由喀尔喀部车臣汗旗下之新巴尔虎拨来二千四百八十四名，此项兵丁由管理车臣汗大臣扎克丹送来伦，按照索伦兵制编成四十牛录，分隶八旗两

翼，划界分防游牧。”[①]当时的“索伦”一部，还有由布特哈拨来的达斡尔、鄂伦春、鄂温克人等。伪满洲国时期，将内蒙古东部各盟部旗划为东、西、南、北四个兴安分省，合称兴安省。呼伦贝尔地区属北分省，下辖索伦左、右旗，新巴尔虎左、右旗，陈巴尔虎及额鲁特等旗。据此，“索伦蒙古”应指这部分编入八旗索伦中的巴尔虎蒙古人，即今内蒙古自治区呼伦贝尔市陈巴尔虎旗和新巴尔虎旗的蒙古族。

（2）科尔沁蒙古族史略

科尔沁地区位于蒙古漠南之东广大地区（现内蒙古哲里木盟、兴安盟一带），是目前我国境内蒙古族萨满信仰遗留的重要地区。历史上，蒙古科尔沁部曾十分兴盛。清初，已经占据北抵齐齐哈尔以南，南达辽东旧边墙之间的广阔地域。清太宗天聪年间（1627—1638），科尔沁等部移驻西拉木伦河流域，就牧于今内蒙古赤峰市以北一带。科尔沁蒙古与满族在地缘上、政治上和军事上关系甚密，是最早归附后金（清朝）的蒙古部落之一。科尔沁蒙古首领世代与满洲统治者联姻，清孝端文皇后、孝庄文皇后、孝惠章皇后皆出身于蒙古科尔沁部。

蒙古科尔沁部是成吉思汗胞弟哈布图哈撒儿及其后裔所属部落。14 世纪，科尔沁蒙古人在额尔古纳河、海拉尔河和呼伦湖一带游牧；15 世纪初，蒙古鞑靼部阿鲁台遭瓦剌部袭扰，哈布图哈撒儿十四世孙奎蒙克塔斯哈剌率部众东越大兴安岭以东的嫩江流域游牧，遂称“嫩江科尔沁”或称“嫩科尔沁部”，后来统称“科尔沁部”，成为兀良哈地较为著名的蒙古部落，北元时成为蒙古东部具有较大影响的独立势力。明万历二十一年（1693），科尔沁部首领明安及内喀尔喀五部（扎鲁特、巴林、巴约特、翁吉剌特、乌齐埒特部）首领劳萨遣使者与建州女真努尔哈赤通好并进马匹、骆驼，是蒙古封建主中最早与女真人通使交往者。明万历四十年（1612），科尔沁首领明安将女儿嫁给努尔哈赤，是蒙古封建主中第一个与后金联姻者。不久，明安率其他 17 个部落首领及 3000 军民归附后金汗努尔哈赤。

---

① 《呼伦贝尔志略》第二册《军备》，转引自《蒙古族通史》，民族出版社 2001 年版。

清时，科尔沁蒙古人与邻近的满洲人交往日趋紧密。清初，科尔沁部已经占据北抵齐齐哈尔以南，南达辽东旧边墙之间的广阔地域。清太宗天聪年间（1627—1638），科尔沁等部移驻西拉木伦河流域，就牧于今内蒙古赤峰市以北一带。科尔沁蒙古与满族在地缘上、政治上和军事上关系甚密，是最早归附后金（清朝）的蒙古部落之一。科尔沁蒙古首领世代与满洲统治者联姻，清孝端文皇后、孝庄文皇后、孝惠章皇后皆出身于蒙古科尔沁部。科尔沁蒙古人曾与蒙古卫拉特部征战，与达延罕的六万户蒙古抗衡，后来逐渐形成了包括科尔沁部6旗（左翼前、中、后旗，右翼前、中、后旗）、杜尔伯特部1旗、扎赉特部1旗和郭尔罗斯部2旗，共4部10旗的部落联盟集团。位于科尔沁草原腹地的哲里木盟一带，①是联结东北与华北的咽喉地带，历来是兵家必争之地。后金时期的努尔哈赤就是从这里开始与明王朝争取蒙古人的政治、军事联盟并拉开了与当时已经和明王朝结盟的蒙古领主林丹汗决战的序幕。努尔哈赤通过与科尔沁部蒙古人联姻、封爵等手段加强了满蒙的政治联盟，进而征服和控制了漠南蒙古的广大地区，打通了进入长城的辽西走廊，最终入主中原。

2. 达斡尔族

达斡尔族，有人口121 357人，主要分布在内蒙古自治区呼伦贝尔盟的莫力达瓦达斡尔族自治旗、鄂温克族自治旗、布特哈旗、阿荣旗及黑龙江省的齐齐哈尔市梅里斯达斡尔族区和富拉尔基区、黑河市、龙江县、富裕县、嫩江县、爱辉县等，少数居住在新疆塔城县。

达斡尔语，属阿尔泰语系蒙古语族。无文字，主要使用汉文，少数人兼用满文、蒙古文和哈萨克文。达斡尔语分为布特哈、齐齐哈尔、海拉尔、新疆4种方言，布特哈方言分布在嫩江上游两岸地区，即今内蒙古自治区莫里达瓦达斡尔族自治旗、鄂伦春族自治旗及黑龙江省讷河市、甘南县、嫩江县、黑河市等地，是分布地域最广，操用人口最多的一种达斡尔族方言。

达斡尔族分布区域，是17世纪中叶以后形成的。在此以前，达斡尔人分布在西起贝加尔湖，东至精奇里江河谷，北至外兴安岭，南达黑龙江南岸广大

---

① 1999年1月，经国务院批准撤销哲里木盟建制，设立地级通辽市，其行政区域基本未变。

地区。清崇德初年，达斡尔族傲拉氏的呼力尔肯率部众迁至嫩江中、上游两岸，始建村屯。17世纪中叶，沙皇俄国对我国黑龙江流域不断侵扰，清兵入山海关后无力顾及入侵的沙俄殖民者，达斡尔与鄂温克、鄂伦春等族人民陆续从江北内迁。清廷把迁至嫩江流域的达斡尔族居民编为杜博浅、莫尔丁、讷莫尔3个“扎兰”（队），由理藩院管辖。雍正九年（1731），清廷又将达斡尔、鄂温克、鄂伦春接姓氏编为布特哈八旗，设副都统衔总管管辖，其中达斡尔原来的3个“扎兰”，分别编为镶黄旗、正黄旗和正白旗。清末废布特哈总管。乾隆八年（1743）达斡尔十二佐官兵由齐齐哈尔移驻呼兰城。乾隆二十八年，1000名达斡尔、鄂温克官兵组成索伦营，与察哈尔营、额鲁特营、锡伯营移驻新疆伊犁地区。

达斡尔族的来源，学术界尚无定说。主要有土著说与契丹遗族说。持土著说者认为，达斡尔人最初分布的黑龙江及精奇里江河谷，隋、唐时是室韦各部的分布地，当时已有一些部落向中原王朝通贡。以后辽、金、元各代都在这些地区行使管辖权，明曾于达斡尔族在江北的旧居地带建立托木河、卜鲁丹河等卫所，故达斡尔族应是黑龙江以北土著民族的后裔，与隋、唐时室韦某些部落有很深的渊源。另一些人还根据达斡尔族关于其祖先曾建“黑水国”的传说，认为其族源和隋、唐黑水部某些部落有关。持契丹遗裔说者主要是根据语言、历史传说及某些习俗与辽代契丹人有相同特点，认为达斡尔族的祖先是契丹人的一支，于金灭辽时北迁至黑龙江以北，发展为达斡尔族。1616年努尔哈赤称汗，次年即征服黑龙江中游萨哈连部，取其11寨，以后相继征服自尼布楚（今俄罗斯涅尔琴斯克）以东全部外兴安岭以南地区，原属明朝奴儿干都司各卫所全改属努尔哈赤后金政权。当时达斡尔或以地区被称为萨哈连（满语对黑龙江的称呼），或以贡物特点称为萨哈尔察（满语译音意为黑貂）部，或与鄂温克等泛称为索伦部。至康熙初年，才出现“打虎儿”的译名，以后又常译为“达胡尔”、“达虎里”、“达呼尔”等。中华人民共和国成立后，根据本民族意愿统一定名为“达斡尔”。

达斡尔族是较早进入农耕经济的东北少数民族之一。17世纪以前，达斡尔族在黑龙江北岸时，已结成村落，聚族而居，有雅克萨、多金、铎阵、阿萨

金、兀库尔、吴鲁苏穆丹等坚固设防的木城，是当地经济文化最发达的民族。从黑龙江北部南迁后，达斡尔族人民开拓嫩江流域的土地，为开发祖国东北边疆作出了贡献。他们用4牛牵引的木架铁铧犁（达木嘎）耕地，种植燕麦、大麦、荞麦、稷子、谷子、黑豆等大田作物和苏子、胡麻等油料作物，在宅旁园田种植白菜、萝卜和瓜果。达斡尔族人民栽培的黄烟，名列“关东烟”之首。20世纪初叶移民垦荒，大批汉族农民迁入达斡尔族地区。在汉族先进生产方式的影响和商品市场的刺激下，达斡尔族农业迅速发展。渔猎业是达斡尔族传统的生产活动。他们生产的貂、狐、猞狸、灰鼠等细毛皮张和鹿茸、麝香等贵重药材，畅销国内市场，尤其是所产紫貂闻名中外。清代，达斡尔族成年男子岁贡貂皮一张，故兴安岭南麓由达斡尔、鄂温克人组成的八旗称作布特哈八旗，意为渔猎八旗。达斡尔人熟悉许多种鱼的习性，捕鱼方法多，凿冰为洞，用网或钩捕鱼，尤具特色。他们还善于饲养牲畜，居住于呼伦贝尔地区的达斡尔人向以牧业为主，定居放牧。他们善制木质大轮车，轮高轻便，便于在山谷沟壑和沼泽地里穿行，畅销呼伦贝尔牧区和附近汉族农区。

达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族这三个民族有着共同的迁徙、征战和生活的经历，鄂温克和鄂伦春族不但语系、语族相同，还同属通古斯语支。历史上，鄂温克族居于贝加尔湖以东和黑龙江上游石勒喀河一带的山林中；鄂伦春族居于外兴安岭以南、乌苏里江以东，西起石勒喀河，东到库页岛的广阔地区；达斡尔族居于外兴安岭以南精奇里江（今俄境内的吉雅河）河谷与东起牛满江（今俄境内的布列亚河），西至石勒喀河的黑龙江北岸河谷地带。清初，这些边疆少数民族备受沙俄殖民者的侵扰。刚刚建立政权的清政府无力顾及边疆事务，为避侵扰采取了移民政策，将达斡尔族南迁至嫩江流域，鄂温克族南迁至嫩江各支流和呼伦贝尔一带，鄂伦春族南迁至大小兴安岭一带。清文献中的“索伦”人，即包括达斡尔、鄂温克、鄂伦春这三个少数民族。

三、 萨满祭俗

萨满信仰，是一个开放的观念体系。大量田野考察的资料表明，相信

“万物有灵”的萨满信仰者与基督教、佛教、道教等教徒不同，没有统一的崇拜对象，没有统一的经文教义，也没有固定的宗教活动场所。换言之，萨满信仰者的观念中并无“教”的概念。即使已经有了较为固定的祭祀场所——堂子，并颁布了中国具有萨满信仰诸族中唯一一部规范化了的萨满祭祀仪典《钦定满洲祭神祭天典礼》的满族萨满祭祀仪式，其实际影响力也仅仅局限于宫廷和一定的氏族中，并未真正普及到民间。实际上，“萨满教”是一个学术用语，只是在一些人类学的书本里，这种类型的民间信仰才被称做“萨满教”。“萨满教”一词国际通译为“Shamanism”，并在理论上将其归于“自然宗教”（原始宗教）的范畴。

学术界一般认为“萨满”（Shaman）一词来源于通古斯语。“Shaman”在汉文献中有许多义同音异的译法，自《大清会典事例》始译作“萨满”，逐渐成为标准的汉译名词在学术界通行而延用至今。[①]“萨满”一词的释义，学术界历来众说纷纭。《三朝北盟会编》中将“萨满”释为“巫妪”；《钦定满洲祭神祭天典礼》将“萨满”释为“司祝之人”；这是汉文历史典籍中对“萨满”一语的诠释。[②]随着萨满文化研究的不断深入，“萨满”一词的含义亦有了丰富的阐释。秋浦主编的《萨满教研究》中将“萨满”释为“激动、不安和疯狂的人”；富育光在《萨满教与神话》中认为“萨满”一词是“知道”、“晓彻”的意思；刘厚生也在《清代宫廷萨满祭祀研究》中将“萨满”释为“晓事之人”、“通达之人”，并将其释义进而衍化为“智者”、“贤者”。这是目前学术界中具有代表性的两种说法。

萨满具有以下职能：

祭司。萨满信仰诸民族的祭司并无统一称谓：满—通古斯语族的民族多称

---

① 《三朝北盟会编》译作“珊蛮”，《清史稿》译作“萨玛”，《宁古塔纪略》译作“叉马”，《龙沙纪略》译作“萨麻”，《满训四礼集》译作“萨莫”，一些地方史志还有译作“撒牟”、“撒玛”、“沙漫”的。

② 满族的“萨满”，虽然有“司祝之人”——主持祭祀仪式者的职能，但当他进入迷狂状态代神立言的时候，萨满便成为信奉者心目中神的化身。所以，“司祝”与“萨满”并不是完全对等的概念；“巫妪”与“萨满”的意义比较接近，但“巫”在现代汉族语境中所带微妙的“贬损”的意味，是不可能为萨满的信仰者所认可和接受的。

“萨满”（如满族、赫哲族等），蒙古族称“博”，达斡尔族称“雅德根”，等等。各民族对祭祀仪式的称谓也不完全相同：满族曰“跳神”（汉军旗人曰“烧香”），蒙古族曰“行博”。祭司是举办萨满祭祀仪式的核心人物，执掌仪式的进程和仪节。

使者。当萨满“出神”后，便进入神灵附体状态产生了人格到神格的转换，或代神立言，或为人求神，成为人神之间沟通的使者。这实际上是人与自然关系的反映，萨满肩负着解决和解释部族中一些诸如生存、生命、生活问题的重大使命：丰欠、疾患、生育等等。

医生。古代巫医合一，后来医从巫中析出。中国诸民族的萨满信仰者一直保持了“巫医合一”的古老传统，为信众治病始终是萨满的基本职责。因不明疾患久治不愈而成为萨满，在东北少数民族那里是非常普遍的现象。[①] 以至于有学者将这种神经疾病视为东北亚萨满的基本特征。因此而成为萨满的人，便成为具有治病疗疾能力的医生。

传人。各民族的萨满都擅长乐舞，音乐和舞蹈始终是举行萨满祭祀仪式的必备手段，用歌声宣启神谕，用舞蹈描摹神形，形声兼备，吸引族众。在一些民族中，萨满仪式中已经萌发某些戏剧因素，如满族著名的萨满历程叙述篇《尼山萨满》，塑造了能够拯救生命的主人公——女萨满尼山。在一些民族中，萨满仪式中还出现了原始杂技的因素，如锡伯族的“上刀梯”、满族的“跑火池”、蒙古族的“走铡刀”等。这些民间艺术，成为萨满展示超越常人胆量和力量的特殊技能和作法的手段。

（一）满族萨满

萨满信仰，自古至今贯穿于满族历史发展的过程，并且在战争所引起的兼并、分化中对周边其他民族文化产生了巨大影响。在东北地区漫长的历史发展中，满族与其他诸民族在血缘、语言、饮食、起居、习俗、信仰等方面互相融合、互相吸收，在不断变化中，分分合合，合合分分，你中有我，我中有你，

---

① 鄂伦春族大萨满关扣尼、达斡尔族大萨满鄂·思琴卦和科尔沁蒙古族大萨满色仁钦成为萨满前均患无名疾病。他（她）们患了长期无法诊治的疾病，成为萨满后病愈。

逐渐形成了东北民族的现代特征及其分布格局。

满族的萨满信仰，起源于氏族社会的自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜。“原其祭祀所由，盖以各尽诚敬，以溯本源，或受土地山川神灵显佑，默相之恩而报祭也。”① 也就是说，它产生于社会劳动生活的实际需要。由于当时劳动生产力的低下，需要寻求一种超自然的力量去与抵御自然灾害、疾病对人类的侵扰。尽管在我们看来这种超自然力是虚幻的，但在萨满信仰者那里，至今仍然是实在、有效的。如果说自然崇拜是一种广域的、盲目的信仰，那么图腾崇拜就是某一氏族部落特定的、有目标的信仰。它是将某些具体的崇拜物（如鹰、虎、豹等动物），抽象为一种相对稳固的观念，并进一步物化为徽标或图案。

祖先崇拜与自然崇拜和图腾崇拜不同，其区别在于前者是一种由热爱而生发的“崇敬”，而后者则是一种由恐惧而滋生的“敬畏”。应当说，祖先崇拜的产生是一种社会进步，它表明了先民们对人类自身力量的某种信赖。

产生于人类采集、渔猎、畜牧经济基础上的萨满信仰，随着社会的不断发展，在各氏族中逐渐形成了相对稳定的信仰对象和行为模式。如同其他东北少数民族的萨满信仰一样，对天穹的敬畏和崇拜是满族萨满信仰的核心。

金（1115—1234）时期的百余年间，女真人的萨满信仰无论在民间抑或宫廷都很隆盛。南宋绍熙五年（1194），徐梦莘在《三朝北盟会编》中首次用汉字记录下女真语“珊蛮”（即“萨满”之转音）一词：“兀室奸滑而又才，自制女真法律文字，成其一国，国人号为珊蛮。珊蛮者，女真语巫妪也。以其通变如神，粘罕之下皆莫能及。”“兀室”（四库本作“乌舍”）即完颜希尹，是女真文字的创制者。可见，当时的萨满在金宫廷中有着举足轻重的地位。女真人萨满信仰在民间亦成风习：“其疾病则无医药，尚巫祝。病则巫者杀猪狗以禳之，或车载病人之深山大谷以避之。”

努尔哈赤在统一建州女真的过程中，每到一地必建堂子立杆祀天。明万历

① ［清］允禄等总办：《钦定满洲祭神祭天典礼》。

十五年（1587）建栅城于费阿拉（今辽宁省新宾境内）时便有“天祭祠宇”;[①] 明万历三十一年（1603），努尔哈赤统一了建州女真各部，后又书“七大恨”告天，于万历四十四年（1616）建元称汗时号为“天命”并在赫图阿拉建有堂子,[②]为祀天之所。皇太极迁都盛京（沈阳）后，也建有堂子祀天。天聪六年（1632）皇太极率诸贝勒行猎回城时，即先行堂子拜谒[③]。建堂子祀天，表明满族祭天的萨满习俗随着民族地位的变化，自努尔哈赤称汗时起逐渐上升为氏族联盟的最高祭祀仪式乃至后来的国家典礼。

自皇太极迁都盛京后，随着满洲东北地方政权的逐渐巩固并向中原扩张，其萨满祭祀仪式在民间与宫廷开始产生分化。学术界的研究者们早已注意到皇太极对萨满活动的态度，并认为他是出于经济、政治上的原因曾经强力制止甚至镇压萨满活动的流行[④]。譬如，崇德元年（1636）皇太极正式下令：“凡人祭神还愿，娶亲、死人上坟、杀死、货卖，宰杀牛、马、骡、驴，永革不许。”[⑤] 并明确规定：“满洲、蒙古、汉人端公道士，永不许与人家跳神拿邪、妄言祸福，蛊惑人心。若不遵者杀之。”[⑥] 其实，皇太极早在即位的天聪元年（1627）就诏令：“国家大祀大筵用牛外，其屠宰马骡牛驴者悉禁止。”[⑦] 此外，皇太极在“永革不许”的诏令中还充分阐述了“不许”的缘由：“马、骡生与人骑乘者，牛、驴生与人役使者，绵羊、山羊、猪、鹅、鸡、鸭生与人吃者，……汉人、蒙古、高丽因善养牲畜，是以牲畜蕃多，我国不知孳息,[⑧] 宰

---

① 朝鲜南部主薄申忠一曾于1595年（明万历23年）12月28日奉命到费阿拉，次年正月返回后所作的《建州纪程图记》，是记载费阿拉城的第一手史料。图中绘出了“天祭祠宇”的具体位置。见申忠一《建州纪程图记》。

② ［明］李民寏《建州闻见录》：“立一堂宇，绕以垣墙，为礼天之所，凡于战斗往来，努酋及诸将胡必礼之。”转引自阎崇年：《努尔哈赤传》。

③ 中国第一历史档案馆、中国社会科学院历史研究所《满文老档》译注组《满文老档》(1325)：“太宗皇帝·天聪六年”：“进沈阳城之前，于距城十里外处，留守杜度、阿巴泰二贝勒、总兵官扬古利额驸、佟养性及诸臣来迎，叩见汗。午时，汗谒堂子毕，入宫。”

④ 刘小萌、定宜庄：《萨满族与东北民族》，吉林教育出版社1990年版，第130—134页。

⑤ 辽宁大学历史系点校：《清太宗实录稿本》，辽宁大学出版社1978年版，第13页。

⑥ 同上，第13—14页。

⑦ 赵尔巽等：《清史稿》，中华书局校本1976年版。

⑧ 孳息：繁殖。

杀太过，牲畜何由而多。”[①] 故而，皇太极所言“永革不许”的并非还愿、娶亲、治丧等仪式，而是禁止在这些活动中“宰杀牛、马、骡、驴”。在当时的生产力条件下，牛、马、驴、骡都是重要的生产工具，所以禁止大量宰杀这些牲畜、反对糜费方为“永革不许”的应有之义。同时，人们还有意无意地“忽略”了这样一个事实：这条禁令中并未禁止杀猪祭神。步入农耕社会的满洲人，一直将猪作为萨满祭神祭天的主要牺牲，除了其民族历史传统的因素使然，与满洲统治者的这种政策也不无关系。至于禁止“跳神拿邪”之说，似乎应当究其具体指向为何，才能正确理解皇太极这项政策的真正含义及其作用。众所周知，满族的萨满跳神有两种主要功能，一曰“祭神祭天”，一曰“治病驱邪”；前者谓“跳家神”（家祭），后者谓“跳大神”（野祭）。这种区分，在文献资料的记载中也得到了印证：“跳神有跳家神、跳大神之别。祭祀用者为跳家神，族中人多能之，亦为家萨满；其专以治病惑人者，为跳大神”。[②] 由此可见，满族的萨满活动的分类按萨满所司之职能和作用可分为两种，即“祭祀性”的和“巫医性”的萨满活动。就萨满的职能来说，有专司祭祀之职者；也有兼行巫医之能者。满族入主中原后，在清宫廷的坤宁宫和堂子中进行的萨满祭祀仪式，即为“跳家神”是也。乾隆年间颁行的《满洲祭神祭天典礼》，就是例证。如此可见，皇太极禁令中的“跳神拿邪”并非满族萨满活动的全部，而是野祭的那一部分。作为官方政策，应当说有清以来是一以贯之的。但这个政策在宫廷和民间的施行效果并非相同。在清宫廷满洲贵族中的萨满祭祀仪式中，远古的自然神已经逐渐被剔除并规范为以祖先崇拜为主的萨满祭祀。而民间特别是地处东北偏远地区的萨满活动，则由于“山高皇帝远”一直秘行不辍，绵延不绝。

从努尔哈赤统一女真各部至皇太极改诸申为满洲时，满族这个新的民族共同体终于形成。清代的满族，“是在比较固定的地区里，过着统一的政治经济

---

① 辽宁大学历史系点校：《清太宗实录稿本》，辽宁大学出版社1978年版，第13页。

② 万福麟修、张伯英等：《黑龙江志稿》，卷六。

生活，并有紧密的文化联系，其中最为重要的是民族心理素质的加强”。[①] 满族这个新的民族共同体，女真人是主体；同时，又融入了部分汉人、蒙古人和其他东北的少数民族。而满族的萨满祭祀也伴随着满族共同体的形成，在不断发展并趋于成熟的同时，逐渐渗入了其他民族一些民间信仰的东西以及佛教和道教中的某些因素。萨满信仰诸神的变化，宫廷尤甚。从《钦定满洲祭神祭天典礼》中的记述即可看出，佛、关帝圣君等非满族萨满信仰体系中固有的神灵已经被正式纳入且占有重要位置。但从整体形态来看，这并未动摇以“万物有灵观”为核心的萨满信仰的基础。

乾隆十二年（1747），清高宗弘历敕庄亲王允禄等总办、官著等承修《钦定满洲祭神祭天典礼》。这是对满洲传统礼俗——萨满祭祀仪式的一次官方性质的大规模整理。这部萨满祭祀经典的形成，成为满族宫廷的萨满祭祀活动由自然宗教形态向人为宗教形态过渡的历史记录。反映了面对汉文化的强大冲击以及朝野汉化程度的逐渐加剧，满洲统治者力图保持其民族特性的心理。自此，清代宫廷的萨满祭祀活动开始有了固定的祭祀程式——《钦定满洲祭神祭天典礼》，固定的祭祀场所——堂子，相对固定的神职人员——萨满。当然，由于满洲贵族把萨满祭祀作为维系自己血缘统治的工具，宫廷的萨满祭祀成为皇帝的“私祭”。加之拒绝族外汉官和其他民族的官员入祭，甚至对满族的贝勒、王公的参祭也做了等级森严的规定，使满族的萨满祭祀活动在清代宫廷中已经失去了往昔的风采，步入了贵族化和神秘化的境地。而在其发祥地东北地区的广大农村，满族的萨满祭祀活动则一直保持其民间信仰的活力。

较之其他东北的少数民族，由于特殊的民族发展历程以及人口众多、分布很广等原因，民间与宫廷、内陆与边疆、独居与杂居的满族，其萨满祭祀仪式的内容与形式也因其自然地理条件之不同和社会发展程度之不平衡而有所差异。从整体上看，有清以来满族萨满信仰及其仪式便开始由渔猎和畜牧型文化向农耕型文化转化。至乾隆年间，《钦定满洲祭神祭天典礼》的颁行标志着满

---

① 李燕光、关捷主编：《满族通史》，第三章“女真改称满洲”：“新石器时代满族先民的萨满教，是存在于母系社会，有相对独特内容、思维观念、表现方式的原始宗教。”

族的萨满祭祀形式被满洲贵族定位于“家祭”而摒弃了“野祭”——祖先神逐渐占居萨满神系中的重要地位。而在局部地区，特别是那些地处偏辟边远地带的满族聚居地，依然保留了部分原始信仰的基本特征，众多的自然神仍然是满族萨满信仰诸神中的重要对象。

满族的萨满祭祀活动，在民间和宫廷有所区别：民间的萨满祭祀是尚未完全形成宗教形态（如无固定的祭祀场所、固定的教义、专职的神职人员等）的“自然宗教”，或曰“原始宗教”；而清代宫廷的萨满祭祀已初具人为宗教的特征，尽管它还并未彻底完成这个过渡。关于满族萨满的职能，《黑龙江志稿》载：萨满“跳神有跳家神、跳大神之别。祭祀用者为跳家神，族中人多能之，亦为家萨满；其专以治病惑人者，为跳大神。”① 满族“跳家神”的活动，民间称之为“家祭”；“跳大神”的活动，民间称之为“野祭”。后者，今已不多见。由此可见，满族的萨满活动的分类按萨满所司之职能和作用可分为两种，即“祭祀性”的和“治疗性”的萨满活动。对萨满个人来说，有的专司祭祀之职；有的除此职能之外，还兼行治病的职能。

在长期的历史发展过程中，满族民间形成了许许多多独特的民间风习。而与萨满祭祀相关的满族风俗，主要有“祭杆”、“背灯”、“换索”、“领牲”诸项，它们均与满族的社会生活和思想观念密切相关，并对东北地区其他兄弟民族的习俗产生了巨大的影响。至今，满族的这些民族风俗仍然存活于东北地区的广大农村，并相当完整地保留在满族萨满祭祀活动的仪式之中。

1. 祭杆

立杆祭天，是满族萨满祭祀的重要仪式。满语“Somo”，汉译“索莫”，俗称“索罗杆”，为一木制长杆。因仪式中必用一木制神杆，故曰“祭杆”，为满族原始神树崇拜之演化形式。关于满族的祭杆之俗，金梁的《奉天古迹考》载：“旧俗，各家亦立神杆于庭，日置米谷，谓供神鹊。”②

此外，还有为祭祀而立杆于山野的祭俗。辽宁省新宾满族自治县乌扎哈拉

---

① 万福麟修、张伯英等纂：《黑龙江志稿》卷六。

② 转引自莫东寅：《清初满族的萨满教》，《满族史论丛》。

萨满的祭杆仪式，祭前备一无杂毛活猪，在行“领牲”之仪后将猪宰杀。木杆的顶端用猪血祭之，再冠以带血喉骨；杆身上部用稻草捆绑，将宰杀后的猪的各个部位取之若干置于草内。其外，再将带血的猪内脏取出缠绕在稻草上，并撒上些许谷米。当主祭的萨满击鼓诵念之后，由举祭之主持在萨满的吟诵和族人的陪伴下将索罗杆送到野外的山上插地而立，待鸟啄食，谓之“神享”。[①]

天命十年（1625）三月，努尔哈赤率众迁都盛京（今沈阳），始建沈阳宫殿。皇帝的寝宫清宁宫庭院立有索罗杆，此俗一直保留到迁都京师。清代满洲贵族入主中原后，将此俗带入了清宫廷，在堂子和坤宁宫行祭天礼。[②] 在堂子，皇室贵族诸如亲王、郡王、贝勒、贝子、公等，均按其爵位分为六层顺序排列神杆。日常，坤宁宫门前东南方即竖一索罗杆。坤宁宫的索罗杆，为楠木制，并带楠木圆斗。[③] 满洲人对祭天的看重，由此可见一斑。

2. 换索

《钦定满洲祭神祭天典礼》中称“佛立佛多鄂谟锡玛玛”，为育婴、保婴而祀。满语“Fodo”，汉译意为“柳树”。民间俗称“佛多妈妈”、“子孙娘娘”；祭祀佛多妈妈的仪式，在满族民间称为“换索”，在宫廷的萨满祭祀仪式中称“求福仪”。

祭前数日于平安无故之满族家中，取各色布条，捻棉为绳夹入这些布片。经过萨满祭祀的索绳，又叫“子孙绳”、“长命绳”。这些绳索，带在子孙们的脖子或手腕上，取其平安、吉祥，子孙兴旺之意。辽宁省新宾满族自治县乌扎哈拉萨满祭祀时，将索绳一端系于西炕上神案案板的支架上，另一端系于门外所树之柳枝上。柳枝上夹以刚出锅的“水团子”，并挂有纸剪的衣服，意为敬

---

① 现存于中国科学院图书馆的《赫舍里氏祭祀条规》中将祭杆称为“还愿”。赫舍里哈拉的索罗杆，“以秫秸三根捆绑”；也行血祭——“将刀口血并开堂心血擦杆尖上，立在铁镢上，上下拴好”。祭祀完毕，将神杆“请起”，扔在房上，而不是送到山上。

② ［清］允禄等总办：《钦定满洲祭神祭天典礼》，“汇记满洲祭祀故事”，卷一。

③ ［清］允禄等总办：《钦定满洲祭神祭天典礼》，“堂子立杆大祭仪注”：宫廷萨满祭祀的索罗杆与民间索罗杆在制作方式上有所不同。除杆身外，又配有立杆用的石座。宫廷堂子祭天用的索罗杆，为松木制。制作隆重且又复杂：“前期一月，派副管领一员，带领领催三人、披甲二十人前往直隶延庆州，会同地方官，于洁净山内砍取松树一株，长二丈，围径五寸，树稍留枝叶九节，余俱削去制为神杆。”卷三。

送所祀之神。击鼓摇铃、诵祝求福。祭后，收入“索线口袋”中。每次祭祀，都更换一些布条和线绳，故称“换索”。[①] 沈阳故宫清宁宫藏换索用的索绳，为黄、绿、白三色线捻成，绳上夹有彩色绸条。

“换索”中的祭柳，具有浓郁的自然崇拜色彩。吉林省永吉县乌拉街满族那拉哈拉中流传着关于祭柳的神话：“很古很古的时候，世上还刚刚有天和地，阿布卡恩都里（天神）把围腰用的细柳叶摘下了几片，柳叶上便长出了飞虫、爬虫和人，从此大地上有了人烟。”[②]满语“佛多”，疾读为“佛立佛多”，一般解释为“柳树”；“佛立佛多鄂谟锡玛玛”，亦可理解为“柳树子孙娘娘”。将柳与子孙繁衍、兴旺联系起来，“换索”中视柳树为神树的观念，体现了满族萨满祭祀自然崇拜的特色。

3. 背灯

满族星辰崇拜的祭祀仪式称“背灯”，满语“乌什哈塔库拉”,[③] 是最具满族特色的民间风俗。吉林省九台市关氏家族所祭祀的星辰有南斗六星、东斗六星、西斗三星、北斗七星以及太子星。而北斗七星，为满族星祭中之最尊。“每逢春秋，宰猪煮饼，于无风之夜祭之。请屯邻共享其余，惟不燃灯烛。食毕，留帽或巾一件，明日取回，曰‘乌什哈塔库拉’（言祭七星背灯肉）。”[④]由此可见，“背灯”的最大特点是：夜间举祭，且无任何灯火，带有浓郁而又神秘的宗教色彩。入夜，息灯撤火而祭。届时，闭门遮窗，阴森可怖。外姓人不得入神堂，参祭之人亦不可随意走动、喧哗。萨满随乐器之声诵祝祭祷。祭毕，燃灯率众叩首、撤供，阖族男女老少不分尊卑共享祭肉。此为星祭——夜

---

① ［清］允禄等总办：《钦定满洲祭神祭天典礼》“求福仪注”：祭前数日，“向无事故满洲九家内攒取棉线并细片敬捻线索二条，纫以小方戒绸各三片”。“换索”用的柳枝，由“司俎官二员，带领司俎二人，司俎满洲二人前往瀛台，会同奉宸院官员监看，砍取高九尺、围径三寸完整柳树枝一株”。祭祀的时候，“安设树柳枝石于坤宁宫户外廊下正中，树柳枝于石。柳枝上悬挂镂钱净纸条一张，三色戒绸三片……以桌上所供之糕夹于所有枝叉之间”。祭祀完毕，将其分食，不得有所剩余。卷四。

② 尹郁山：《满族石姓萨满祭祀神歌比较研究》，吉林文史出版社2007年版，第116页。

③ 乌什哈，汉译“星”。

④ 杨步墀纂修：《依兰县志》“伊彻满洲”，载丁世良、赵放主编《中国地方志民俗资料汇编》（东北卷）。

神之祀，意在驱魔逐妖并祈求神灵在冥冥之中保佑阖族平安无事，香火永继。

4. 领牲

满族萨满祭祀中的首祭之举为“领牲”，所祭之牲主要为猪。祭前，准备一口经阉过的无杂毛黑猪，“置炕下，头向西，持猪的前肢，如人半起的姿势，以净水或酒注耳，猪叫头动，叫做领牲——神已领牲”。[①] 领牲仪式在室内神堂举行，如吉林省九台市关氏的萨满祭祀。起始，栽力子击鼓起乐，萨满系腰铃，击鼓，将猪引导至神案前，猪头向西，锅头以白酒注耳，[②] 猪叫头动——象征神已领牲。在萨满信仰的观念中，祖先神的游魂能依附着动物的耳朵回来，将白酒灌进猪的耳朵里，猪耳朵动了说明神已认可猪可以作为牺牲，可以领受此供品，即所谓“领牲”。倘若猪不肯扇动耳朵，说明不是萨满本身不净，神器不洁，就是族人不敬，神没有认可，萨满还要再唱一遍乃至几遍，直至穆昆达[③]高喊一声“领牲”，族人相互道喜祝贺。“领牲”后，由锅头操刀杀猪，将宰杀后的猪肢解成八大件，入锅用清水煮为七分熟取出，即开始“摆件子”——把猪的部件按序依次摆好并置于在神案前的槽盆里。诸栽力子击鼓，在鼓声中两萨满身系腰铃，一萨满击鼓，一萨满摇晃铃，绕槽盆转三圈；然后，将猪肉交给锅头继续将其煮熟。猪肉煮熟了，参加祭祀仪式的所有族众按辈分分桌坐好，南炕坐的是老一辈。穆昆达和萨满以及本家主人，在祭天活动中是最受尊敬的人，他们坐在南坑的第一桌，男女同桌，坐好后，便开始吃喜肉了。这种肉，满族的民间称之为“阿姆孙肉”，[④] 即喜肉。因事未能来参加祭祀活动的人家以及年迈体弱无法前来的老人、病人，也要遣人送去一份。据笔者的 1992 年在辽宁所作的田野考察，也有在屋外举行“领牲”仪式的，如辽宁省新宾满族自治县乌扎哈拉的萨满祭祀，就是在神堂的外面，即主家的院子里行“领牲”礼的。

---

① 莫东寅：《满族史论丛》，三联书店 1979 年版。

② 锅头：负责整个祭祀活动中杀牲、煮肉、做饭、摆供品等灶房事宜的主厨。

③ 穆昆达：满语“族长”。

④ 阿姆孙肉：满汉合璧词。

5. 旗香

烧香，民间俗称“跳单鼓”，是直接由满族萨满跳神演化而来并广泛流传于东北广大农村的民间祭祀仪式。为汉族所用的称“民香”，为汉军旗人所用的称“旗香”；旗香属满族萨满祭祀范畴。历史上，旗香单鼓在东北汉军旗人中十分盛行。黑龙江《双城县志》载：“汉军旗人祭祀曰‘烧香’，每因许愿而举祭。前一日晚在院悬挂画像、神位数轴及家谱，设香案，陈供品，招跳单鼓子者，头戴神帽，身着长裙，手执皮鼓，在香案前击鼓唱舞，谓能博先主欢心。即毕，移神像于室内祭之。”①

汉军旗香如今在民间已经非常罕见，20年间仅在辽宁和吉林满族聚集地区寻访到一些遗迹。自1981年笔者在业内首次在辽宁省凤城满族自治县（现凤城市）通远堡镇发现旗香单鼓并进行了数次专项田野考察以来，1983年吉林省的同行们又发掘出永吉县土城子满族朝鲜族镇常恕春收藏的旗香“香本子”。90年代，在辽宁省新宾满族自治县木奇镇又见有旗香单鼓遗迹。此后，田野考察再无新的收获。目前，只有吉林省永吉县常氏旗香单鼓的传人尚保留了比较完整的香班形式，但技艺已经远不如20年前我们看到的旗香单鼓艺人了。

旗香单鼓一般在春秋两季的农闲季节进行。主要有烧“愿香”和烧“乐香”两大类别。所谓“愿香”，是“每因家门多故许愿以祭”。意在“安神祈福”，以期得到神灵和祖宗的保佑。所谓“乐香”，是“喜乐祖宗”，以之作为酬神敬祖贺喜之用。②

现存满族萨满活动的遗迹主要分布于辽宁省新宾满族自治县木奇镇和北四平乡、凤城满族自治县通远堡镇，吉林省九台市胡家乡和其塔木镇、永吉县乌拉街镇、吉林市昌邑区土城子满族朝鲜族镇，黑龙江省宁安县卧龙乡和海林县海南乡、黑河市爱辉县四家子乡等。

6. 跑火池

“跑火池”，满语为“爱新秃布勒合恩都里”，主要流行于吉林锡克特里哈

---

① 高文垣等纂：《双城县志》，“礼俗志”，卷六。

② 参见马龙潭等修：《凤城县志》，“祭礼”，卷十二；关定保等修：《安东县志》，“烧香”，卷七。

拉家族中。是满族萨满祭祀仪式中的先民时期火崇拜的遗留。近世满族萨满的“跑火池”仪式，还有纪念祖先神的内容。在仪式中，萨满借助神力，赤足趟火，击鼓舞枪，场面惊险神奇，慑人魂魄……这样，我们见到的“跑火池”是自然崇拜和祖先崇拜的典型反映；同时，也是萨满显示其具有与众不同高超本领的一种表演形式。

（二）赫哲族萨满

赫哲族相信万物有灵，普遍具有萨满信仰。据凌纯声考察，其萨满有河神、独角龙、江神三派。三派的分别以萨满神帽上的鹿角为标志：河神派神帽上的鹿角各一只，独角龙派神帽上的鹿角左右各两只，江神派神帽上的鹿角左右各三只。[①] 女萨满则不戴鹿角神帽。因其职司之不同，赫哲族的萨满还有几种：

阿哈玛法：“阿哈”，意为奴才，即能看这种病的人都是娘娘神的奴才。主司天花、疹子、水痘等时疫和传染病。萨满可以兼事阿哈，而阿哈不能兼做萨满之事。与此职司相近的还有“德斯库”，专门治疗瘟病。

达克苏特伊：主司送魂的萨满。达克苏特伊不能治病，专司送魂，为灵魂指路至冥府。

佛日朗：亦译作“佛力兰”、“佛六兰”等，不能治特殊病，也不能治温病，只能治一般小病，如头痛脑热之类的病。佛日朗不跳神，他是用祈祷来治病的。“赫哲人举行祭天神、祭吉星神的盛大祀典，都请佛日朗主祈祷。”[②]

巴奇兰：司八卦和治疗一般病症的萨满。

近世赫哲族萨满活动遗迹主要分布于黑龙江省佳木斯市同江的巴岔乡和街津口乡、饶河县的西林子乡四排村。

赫哲人信仰的诸神包罗万象。除了自然神、动物神、祖先神等，还有“蹲特神”（阔勒吉勒蹲特、腾尼莫蹲特、木克蹲特）和马林神（呼如马林、莫汉马林、都热马林），这些神主司天上、人间诸事以及捕鱼、狩猎、治病。此外，还有萨满的护佑和辅助神——爱米，为萨满领路的鸠神、鹰神等。

---

①② 凌纯声：《松花江下游的赫哲族》，南京“国立”中央研究院历史语言研究所1934年。

自然神：赫哲人崇天，凡祭天还愿，立一神树而拜，为整个氏族之大祭。此外，星祭也是赫哲族萨满祭祀的重要内容，主要为七星神崇拜。

动物神：赫哲人认为每种动物都有神主司，如金钱豹神、虎神、狗神、马神、猪神、狼神、虾蟆神、鳖神、刺猬神等。这些神偶日常收藏在一皮口袋内，出猎时携带在身边，祭祀时陈列供奉。

祖先神：平日供在西炕墙上的搁板上面，家祭时请之西炕上，排入诸神之列。

娘娘神：主司天花、疹子、水痘等疾病的“娘娘神”，包括瘟病娘娘、天花娘娘、疹子娘娘、黄病娘娘、伤寒娘娘等种类。此外还有“送子娘娘”，与满族的“佛多妈妈”类似，脱胎于“柳枝”——女性的生殖崇拜。

赫哲族萨满祭祀仪式：

1. 祭天

赫哲族所祭的天神常供在神树上，以树作为通天之途。这与满族祭天使用索罗干子相似。“凡大树木有特异的征兆，如经雷劈或特异的形状，像三树成一半圆形，都认为有神栖附在树上。”① 赫哲人在神树的近于根部的树干上雕刻一人面形，作为天神敬奉。祭祀时，请阖族男子参加。“是日日上三竿，主人与来宾齐集神树前，用牛、羊、猪、鸡为牺牲。先由佛日朗祝告迎神，献牺牲，焚香草，主人及来宾叩头。佛日朗又祝告，以酒灌猪羊耳，主人来宾又叩头。佛日朗又祝告，供上煮熟羊肉，主人来宾又叩头。佛日朗再祝告送神，主人来宾乃叩头谢神，而后礼毕。”② 这种用酒浇灌猪耳以示“神领”的萨满祭祀仪式，与满族的“领牲”祭祀仪式相近。

2. 祭星

赫哲族有星辰崇拜，尤以“那丹乌什哈”（七星）为尊。赫哲族的七星神“乌希哈”是一大两小的三个木制神偶，有患头疼脑热者祈求乌什哈保佑，病愈杀猪或鸡还愿。据凌纯声先生的记述：“杀还愿猪必须在夜深人静、星星出齐的时候，供奉完毕就请亲友和邻居们来吃猪肉。天亮后，不管还愿猪肉是否

①② 凌纯声：《松花江下游的赫哲族》，“国立”中央研究院历史语言研究所1934年。

已经吃完，将剩肉和汤都倒至很远的人们不常去的地方，以免被妇女和小孩践踏而触犯了神灵。所有参加吃还愿猪的人回家时，必须留给主人一件东西，如帽子等物，次日再来取回。据说，不这样做，就会对主人家不利。”这与民国14年编撰的《依兰县志》“伊彻满洲”的记述相合，[①] 二者记述的时间前后相差不过十余年。赫哲族的星祭与满族的“背灯”祭祀仪式相近。

3. 跳鹿神

跳鹿神，[②] 是一种还愿、祈禳的祭祀仪式，每于春秋二季举行。祭祀仪式的范围是以村落为主，凡因跳神治病痊愈者以及求子如愿者，需跳鹿神还愿。跳鹿神时，全村老少若干人组成神队，或执领路鸠神旗杆，或提一串（3—4个）爱米神，或手托鹰神，或持神刀，或击鼓、摆腰铃助兴，大家列队沿途而歌；萨满头戴神帽，身穿神衣神裙，足蹬神靴，手戴神手套，胸佩布克春、萨日卡、额其和、护身镜，于众人之后领唱神歌，众人和之。神队或由东向西，或由西而东，出入村中各家（有病人家不去，未满月者须回避）。每到一家，鱼贯而入，将神偶与神器等供于炕桌，然后萨满由正屋门外开始跳神，跳入西屋，往返三圈。跳毕再入下一户，依次而行。最后萨满回自己家院，为众还愿者作祭神还愿仪式。最后再由萨满进行谢神、送神仪式。事毕，众人饮酒食肉而散。跳鹿神的目的除了祈福消灾外，还有祈求丰收、出行顺利等作用。

昔日，此俗在松花江中游依兰县一带的“伊彻满洲”中也曾流行。伊彻，满语“新”的意思。新满洲，这里即指新加入旗籍的赫哲人。[③] 每年三月三、九月九，举行萨满跳神仪式。“届时，排队而行，不紊秩序，前一人手执雁翎刀，一人手擎木人二（名曰‘哀米’），一人手执木鹰，大巫身穿神衣，腰扎神裙，头戴神帽，以铁为之，帽上有叉如鹿角，年愈久而又愈多，衣裙多飘

---

① 杨步墀纂修：《依兰县志》，“伊彻满洲”：“每逢春秋，宰猪煮饼，于无风之夜祭之。请屯邻共享其余，惟不燃灯烛。食毕，留帽或巾一件，明日取回，曰‘乌什哈塔库拉’（言祭七星背灯肉）。”载丁世良、赵放主编《中国地方志民俗资料汇编》（东北卷），第474页。

② 参见凌纯声：《松花江下游的赫哲族》“赫哲的文化”。

③ 杨步墀纂修：《依兰县志》，“伊彻满洲”：“此部落之人，昔年惟知渔猎，乏农、商与工……渔者每祷河神，猎者每祷山神。”转引自丁世良、赵放主编《中国地方志民俗资料汇编》（东北卷）。

带，腰铃上系一皮带，长九尺；凡与祭者，均在后牵皮带随同游行本屯，一唱百和，祝本屯平安，当犹是乡人傩之遗意也。……”① 《依兰县志》中的这段记述，与凌纯声在《松花江下游的赫哲族》中对赫哲人“跳鹿神”的记载大同小异。

（三）蒙古族萨满

喇嘛教进入蒙古之前，萨满信仰在蒙古各部落中长期流行。《多桑蒙古史》载：“珊蛮者，其幼稚宗教之教师也。兼幻人、解梦人、卜人、星者、医师于一身，此辈自以各有其亲狎之神灵，告彼以过去、现在、未来之秘密。击鼓诵咒，逐渐激昂，以至迷罔，及神灵之附身也，则舞跃瞑眩，妄言吉凶，人生大事皆询此辈巫师，信之甚切。”②萨满信仰在蒙古贵族中也十分流行，萨满在蒙古诸王中享有崇高的地位。史载：“蒙古人……颇信珊蛮之语。即在现时，成吉思汗系诸王多信仰其人。凡有大事，非经其珊蛮与星者意见一致者，不行。此辈术士兼治疾病。”③

1206 年成吉思汗统一蒙古诸部后，蒙古人南侵中原、西征欧亚，其他民族的宗教特别是佛教开始进入蒙古人固有的宗教信仰生活中，并与之产生激烈的信仰冲突和教派纷争。成吉思汗信奉萨满：“自信有一主宰，并崇拜太阳，而遵从珊蛮教……”但对其他宗教仍取宽容态度：“切勿偏重何种宗教，应对各教之人待遇平等。”④以至于后来出现了诸多宗教特别是藏传佛教占“宗主”地位的局面。随着蒙古族军事、政治上的兴衰，其萨满信仰的影响和地位也时起时落、起伏跌宕。13 世纪，基督教的别支景教传入蒙古。元朝，宁玛派喇嘛教盛行于蒙古宫廷，喇嘛取代了萨满的崇高地位。元灭后的 200 余年间，萨满信仰的影响再度复兴。尽管喇嘛教的影响巨大，但在民间蒙古人仍普遍信奉萨满。

16 世纪，格鲁派喇嘛教传入蒙古，成为主要宗教，萨满信仰遭到了遏制。

---

① 杨步墀纂修：《依兰县志》，“伊彻满洲”，转引自丁世良、赵放主编《中国地方志民俗资料汇编》（东北卷）。

②④ ［瑞典］多桑：《多桑蒙古史》，冯承钧译，上海书店出版社 2006 年版。

③ 该书附录出自于《世界侵略者传》（巴黎图书馆波斯文写本）中的《畏吾儿传》一章。《世界侵略者传》所记之事止于 1257 年，著者阿剌丁阿塔木勒克术外尼（Alai – ed – din Atta – Mulk Djouveini），其父曾在蒙古统治波斯时代任征税官 20 年。

1570年由土默特部阿勒坦汗制定的宗教法典《十善福经法》，大力推广佛教而强行取缔蒙古博额，萨满与喇嘛信仰之间产生了激烈的矛盾与较量。1603年，林丹汗继承汗位并崇尚佛教。林丹汗统治蒙古的时期，利用藏传佛教不断扩大自己的政治影响。1618年，他封西藏红教喇嘛沙尔巴呼图克图为“瓦察喇达喇呼图克图”并兼国师。[①] 1640年，喀尔喀、卫拉特各部领主会盟，制定了《喀尔喀卫拉特法典》，法典规定了黄教是喀尔喀、卫拉特蒙古人共同尊奉的宗教。这些蒙古部族的萨满信仰遭到了禁止并被宣布以“科以财产刑”的法律手段惩罚违者。但实际上，民间大多数皈依于喇嘛教的蒙古人仍然没有真正摆脱萨满信仰的影响，出现了一些形式上呈混合形态的祭祀仪式，如祭敖包；在漠南科尔沁一带，出现了“莱青”这样种类的蒙古萨满。蒙古的部族统治者以“法典”的形式确定佛教的统治地位，表明蒙古人传统的萨满信仰具有着根深蒂固的历史渊源和顽强的宗教影响力。

自13世纪有史以来的记载可证，蒙古人萨满活动兴衰的基本规律是，当蒙古贵族居于统治地位之时，萨满信仰受到抑制其活动便处于低潮；反之，便又复兴起来。由于萨满信仰在蒙古族的历史发展中，曾占有统治地位，后来被喇嘛教所取代。因而，在东北诸多萨满信仰民族中，蒙古族的萨满信仰经历了与众不同的磨难，在与喇嘛教的激烈抗争中九死一生、顽强生存。同时，在斗争中又有所妥协。因而，便有了民间流传的所谓“白博”与“黑博”之分。

历史上，特别是努尔哈赤统一女真各部时期，后金的统治者便对与其毗邻的漠南蒙古诸部采取了拉拢、离间、威胁等政治和战争手段，使蒙古的科尔沁、扎鲁特、翁牛特、察哈尔等部族先后归顺或与之誓盟，极大地孤立和消弱了林丹汗对漠南蒙古人统治的力量。为了对付明朝，努尔哈赤加强了与蒙古人的政治联盟，仅在1612年至1617年短短的五年间，努尔哈赤及其子皇太极、代善、莽古尔泰、德格类等便先后纳蒙古科尔沁、扎鲁特等部贵族之女为妻或妃；舒尔哈齐之女嫁内喀尔喀贵族之子为妻。如此频繁的联姻，加强了女真人与蒙古人的联盟关系，巩固了后金在辽东地区的统治，为其后向中原进犯进而

---

① 《蒙古族通史》，民族出版社2001年版，第184页。

推翻明朝建立大清帝国奠定了“满蒙一家”的政治基础。

与其他地区的蒙古人一样，佛教也是与萨满信仰相对立并取得统治地位的宗教。但是，漠南蒙古诸部与漠北、漠西蒙古诸部有所不同，并未出现《喀尔喀卫拉特法典》这样明令禁止萨满信仰的法规。喇嘛与萨满的较量和斗争此起彼伏，连绵不断。漠南地区萨满遗迹留存至今，大概与此不无关系。

蒙古族萨满信仰体系中的神灵庞杂无比，可谓“万物有灵”。蒙古人信仰的诸神很多，如自然神中的日、月、星、雷、电、风、雨、火、山、河、湖诸神崇拜；动物神中的鹰、熊、狼、鹿、兔子、松鼠、紫貂、马、狗等崇拜；对鹰、天鹅、公牛、野猪等的图腾崇拜以及生殖崇拜等。其中，“腾格里”和“翁衮”两大神系，在蒙古人的萨满信仰体系中占有重要地位并有十分广泛的影响。

1. 腾格里

腾格里（Tangri），是一个庞大的、无所不能的天神崇拜系统。И·A·曼日格耶夫《布里亚特萨满教和前萨满教辞典》中记载的“99腾格里”，是布里亚特神话中的天神总数。腾格里的名称和数目随着布里亚特各部落的这个或那个腾格里的各种别名外号之增加而增加。[①] 据我国学者统计，在蒙古英雄史诗和博的神词中，具有各种职司的腾格里有上百个。如吉勒腾格里（司平安顺利之天）、安达之腾格里（义友兄弟们崇奉的天）、玛纳罕腾格里（司猎物之天）、毕斯曼腾格里（司财富之天）、喀喇腾格里（司医药之天）、萨勒腾格里（司风之天）等。[②]

2. 翁衮

翁衮崇拜，在蒙古族中非常普遍。蒙古人“以木或毡制偶像，其名曰 Ongon，悬于帐壁，对之礼拜，食时先以食献，以肉或乳抹其口”。[③] 所谓翁衮，

---

① 参见满都尔图、周锡银、佟德富主编：《中国各民族原始宗教资料集成》（蒙古族卷），第624页。

② 据额尔德木图《蒙古英雄史诗与孛额唱词中的“腾格里”》中所作的统计，就有175个不同职能的“腾格里”。载《蒙古社会科学》1995年第5期。

③［瑞典］多桑著，冯承钧译：《多桑蒙古史》，上海书店出版社2006年版。

是蒙古人祭拜的他们所尊敬或恐惧的死者对象，同时还有一些自然、动植物（如牛、羊、马、虎、山、河）等。与腾格里一样，翁衮是一个庞大的神灵崇拜系统。其数目、对象，在不同时期、不同地区、不同部落中也不尽相同。可谓为数众多，不胜枚举。“各村落有各村落的翁衮，也有全蒙古人公认的翁衮。”[①] 蒙古人用毛毡、丝绸、木块和青铜等材料制成各种形状的翁衮偶像以敬奉之，形成了“翁衮崇拜”。

科尔沁一带流行的“翁衮”，按当地蒙古人的发音为昂道、昂格道、昂格特，主要是一些铜、铁、石等材质的萨满辅助神（精灵）。科尔沁一带流传的昂格道是蒙古萨满信奉的精灵神系，多为4厘米左右的人或动物形象，材质为青铜、铸铁、石等，是萨满行博时的辅助神。人形的昂格道为全身偶像，头顶设一纽，拴上绳索可作护身符挂在脖子上。

3. 赫伯格泰

赫伯格泰，是科尔沁蒙古博的保护神，也有人视其为“宝木勒”。“宝木勒”，就是“巴郭木勒”，意思是“从天上下来的”。科左中旗甘珠尔扎布博在《向宝木勒祈祷》中唱道：[②]“在圣·格斯尔汉的时候，出现了三尊宝木勒，他是长生天的坐骑，是我们花衣博的灵魂。”在科尔沁蒙古博的许多传说中，赫伯格泰是博的祖神，有着与喇嘛激烈争斗的英雄般的神奇经历。科左中旗色仁钦博的神帽上即有赫伯格泰的铜刻画像，将其视为“宝木勒”并奉为师祖神。

蒙古东部地区（辽河、松花江、嫩江流域）的萨满大体可以分为两路四派，即黑、白这两路；查干额勒、博额、莱青、古尔坦这四派。[③] 所谓黑路与白路萨满的分野在于前者为蒙古萨满信仰的原生文化形态，后者则加入了喇嘛教的成分呈复合文化形态。经过分析，实际上只有查干额勒、博额、莱青具有萨满信仰的典型特征。另外，从历史和现实田野考察的情况来看，东部蒙古地区流行的“安代”也应列入萨满信仰仪式的类型之中。

---

① ［俄］道尔吉·班扎洛夫：《黑教或称蒙古人的萨满教》，转引自满都尔图、周锡银、佟德富主编《中国各民族原始宗教资料集成》（蒙古族卷），第652页。

② 白翠英、陈稚卉主编：《安代研究四十年》，内蒙古人民出版社1999年版，第116页。

③ 波·少布：《东蒙萨满的派系及其职能》，载白翠英、陈稚卉主编：《安代研究四十年》。

查干额勒，汉译“白鹰”，属黑博，以女性为多，体现了母系氏族时代的特征。行博时，身着黑衣、足蹬黑靴、手持黑巾。查干额勒举行萨满仪式的过程是：“每年七月十五日是查干额勒的祭日。祭祀时，游牧区在蒙古包前、定居区在院庭中设祭坛，祭坛前放一对带轴的车轮，车轮要用黑沙覆盖，然后围绕车轮旋转。当白鹰附体时，查干额勒便连唱带跳地快速旋转。这时，本氏族的人都要跪拜叩头，祈求吉祥。接着所有参加祭祀的人随同查干额勒一起唱歌，连跳带唱地围绕车轮旋转。”① 查干额勒的其主要职能是负责氏族的祭祀及驱鬼治病。目前，查干额勒已经绝迹，其职能被博额所取代。

博额，通称“博”，有学者认为是由“别乞”一词演化而来，有官员、头领之意。博额，属黑博。男女都有，以男性居多。男性一般称“博”，女性萨满称“渥都干”。博额的主要职能是祭祖、祈雨求丰、驱鬼治病等。

莱青，是在蒙古原始萨满信仰的基础上接受喇嘛教影响而形成的一种蒙古萨满祭祀仪式类型，科尔沁蒙古民间亦有“喇嘛博”之称。② 就莱青敬奉的诸神以及祭祀仪式的内容和形式来看，已经融入了诸多喇嘛教的因素，莱青的形成与发展与博额有明显的历史渊源关系，属白博。

安代，源于蒙古博仪式，是一种用载歌载舞的形式主要为女性精神病人解脱的萨满祭祀活动。历史上，近代的安代主要流行于郭尔罗斯前旗、库伦旗和蒙古镇旗等地。安代因其主治对象不同有治疗相思病的“阿达安代”、治疗不孕症的“乌茹嘎安代”和求雨的“包勒格安代”以及驱鬼安代等。传统的安代始终由科尔沁蒙古博来主持。”③ 只是到了后来，安代逐渐脱离了宗教仪式范畴，演化为近代的蒙古风俗歌舞形式。

4. 搭巴达雅拉

搭巴达雅拉，汉译“过关”。农历九月九，是科尔沁一带蒙古族萨满举行“搭巴达雅拉”的日子。东北阿尔泰语系各民族的萨满都有定期聚会的形式，同时也是师傅检验徒弟技艺的机会。这是个传授萨满才艺、考验萨满实力或者

---

① 波·少布：《东蒙萨满的派系及其职能》，载白翠英、陈稚卉主编：《安代研究四十年》。

②③ 白翠英、陈稚卉主编：《安代研究四十年》，内蒙古人民出版社 1999 年版。

新萨满“出徒”的仪式。譬如鄂伦春族的“斡米南”、鄂温克族的“奥米那楞”、达斡尔族的“奥米南”等。目前，只有科尔沁大萨满色仁钦博还能够主持蒙古族的“搭巴达雅拉”仪式。届时，众徒从四面八方带一只羊汇集到科尔沁左翼中旗腰林毛都苏木南塔嘎查，参加由色仁钦主持的关过仪式。参加搭巴达雅拉的徒弟来自于科尔沁左翼后旗、中旗，科尔沁右翼中旗，扎鲁特旗，奈曼旗，库伦旗等。[①]“搭巴达雅拉”（过关）仪式，是科尔沁蒙古族萨满的盛会。令人惊心动魄的过关场面：走钢刀、踩铁铧、咬烙铁、拢火以及充满原始野性的血祭昂格道（精灵），使人们在火光血影的辉映中领略了人神同娱的萨满遗风。

历史上，科尔沁博的过关仪式有过“二道关”和“九道关”之说。能过“二道关”是行博的基本标准，能过“九道关”是技艺高超的博。今天色仁钦博主持的过“二道关”，共有三个项目：一是“踩铡刀”，二是“踩犁铧”，三是“咬烙铁”。色仁钦博向我介绍：过“九道关”所需的器具、祭品和人员等都远远大于过“二道关”。凡器必九：铡刀 9、犁铧 9、烙铁 9、羊 9、牛 9……，并要有 9 个以上博师傅参加。特别是由 9 个铡刀组成的“刀梯”，上下难度很大。因为费用高昂、仪式复杂、所需技艺高超的萨满师傅众多（这是无法用钱来解决的主要问题），所以，目前在科尔沁已经无条件举行过“九道关”的仪式了。搭巴达雅拉囊括了科尔沁蒙古萨满祭祀仪式的基本内容，主要祭俗有：

书色乌日格纳

书色乌日格纳，汉译“祭羊”。诸徒弟将带来献祭的“书色”（羊）依次牵到神堂前。献祭者先跪地向神案方向合掌三叩首，退下；两位族人将羊的双腿拎起，头和尾分别面向神案左右摇三次，放下；主祭萨满走近羊前，对着祭羊开始击鼓，每击一次，用脚踩羊的脖子一下，三番后，族人将祭羊牵走。主祭萨满如此一位一位为其徒所献祭羊祈请神灵受领。这个仪节，类似于满族萨

---

① 我对参加 2004 年 10 月 23 日搭巴达雅拉仪式的人员作了调查统计：科尔沁左翼后旗 23 人，科尔沁左翼中旗 12 人，科尔沁右翼中旗 8 人，扎鲁特旗 9 人，奈曼旗 2 人，库伦旗 2 人；此外，还有锡林郭勒盟 1 人。为尊重当事人的意愿，本文隐去了这些人的姓名、住址等情况。

满祭祀仪式中的"领牲"礼。屠夫将进行完"领牲"礼的祭羊放倒在地，用尖刀将其腹剖开约10厘米的口子，把参祭者自己带来的昂格道塞进羊的的腹中，然后用一树枝削刻而成的"针"将刀口缝合，待祭羊气绝后取出，意为神灵已经附着在昂格道上。择其"五样"（肝、舌、脾、大肠头、小便肉）带血放到碗里送到神案上供奉。显然，这个献祭的仪节保留了原始血祭的遗风。祭仪在屋内神堂开始。族人焚香、奠酒，然后，主祭萨满头戴飞鸟五福冠，腰围五彩神裙，手持塔拉哼格日各，腰系腰镜，击鼓唱诵，请诸位神灵降临，众徒虔诚地合掌跪于前。场面肃穆、庄严。神案前摆放了一个圆桌。族人将收拾完的羊放在场院里的大锅里煮熟；然后由一族人从中拣出羊的各个部件组成一只"全羊"，将其摆放在一个大锅盖上，端到神堂的圆桌上供奉神灵。主祭萨满立于前，平端塔拉哼格日各，鼓的正面朝下，用鼓鞭从下向上击打鼓面，诵唱神歌《哲恩哲》，其内容是述说羊身上的各个部位，请神灵享用。距神案最前的一族人，一手持酒盅，一手持白布条，在主祭萨满击鼓诵唱时，不断用白布条沾酒向空中挥撒，众徒列其后合掌跪地。

达嘎特哈乎

达嘎特哈乎，汉译"祈祷请神"之意；亦称"西特根扎拉乎"，意为"请信仰的神"。仪式忠，蒙古博击鼓诵唱呼请他所信奉的所有神灵来享用"书色"，祈请它们能够护佑并辅助自己行博，以借助神灵的法力而施术。

扎都（走钢刀）与霍书（踩犁铧）

萨满率众徒从神堂出来，在祭场的甬道北端一排而立。主祭萨满一手端酒盅，一手持白布巾蘸白酒分别向东西南北四个方向弹洒祭拜，每个方向弹洒3次。然后，萨满击鼓唱神歌《搭巴达雅拉》。族人递上来一盅酒，萨满喝下后，脱鞋，开始领众徒依次过关。萨满持鼓边击鼓边行进，带领众徒走钢刀。在主祭萨满的带领下，众徒赤脚依次踩钢刀而过。过关时，要按纵横两个方向行进，共走2遍。有畏惧者，萨满加重击鼓力度以鼓舞之。

走完铡刀，开始踩铁铧。萨满持鼓击打，族人将烧热的铁铧放在甬道的一端，旁边还放了一碗豆油。萨满边击鼓边行走，踩铁铧者在萨满的带领下依次渐行，走到铁铧前，用脚跟沾些碗里的豆油，然后猛得用脚跟"踩"两下滚

烫的铁铧。如此动作反复两遍才可以通过。当带油的脚跟接触到铁铧的瞬间，铁铧嗤的一声燃起火苗和一股浓烟。

点书嘎

点书嘎，汉译“咬烙铁”之意。萨满助手击鼓，主祭萨满手持一把烧红的烙铁，自己先做了个示范，然后徒弟依次从他面前走过。他将烙铁伸进徒弟的嘴里，徒弟要用牙咬两下烙铁，如此反复2遍。

嘎拉都日玛（拢火）

萨满带领几位主要的徒弟手持秫秸左右分立，在鼓声中，萨满燃起秫秸，抓起炒面不断向点燃的秫秸上抛扬，众徒排队从中间鱼贯而过。伴着鼓声，炒面在时明时灭的“火球”中飞扬，场面十分热烈，将塔巴达雅拉仪式的情绪推向了高潮。队伍行进的方向：屋内到屋外，再从屋外到屋内。

整个仪式结束。主祭萨满击鼓谢神。

（四）达斡尔族萨满

达斡尔族普遍具有萨满信仰。与东北地区诸少数民族一样，萨满信仰深深植根于达斡尔人的民族心理之中。但与满洲人、蒙古人不一样的是，达斡尔族萨满史缺乏文字记载。这给我们研究达斡尔人的萨满信仰，带来了许多难以克服的困难。

黑龙江省齐齐哈尔市一带达斡尔族的萨满称为“雅德根”。海拉尔达斡尔族称“萨满”。达斡尔人的萨满分为“霍卓尔·雅德根”和“博迪·雅德根”，前者是领本莫昆[①]或哈拉[②]的霍卓尔·巴尔肯（祖神）为其神灵的萨满，即莫昆萨满，因而须由本氏族成员担当，每个莫昆都有自己尊崇和信奉的霍卓尔·巴尔肯；后者是领“博迪·朱嘎勒”（外神）的雅德根，是一般的萨满。雅德根的助手（辅祭者），称“扎列”，与满族萨满的“栽力”的职能和作用相同。

① 莫昆：达斡尔的父系氏族组织中血缘关系更为亲近的血缘集团，是随着人口的繁殖每个哈拉分化出来若干个“莫昆”。莫昆不仅有自己的聚集区域，而且有共同的荒地、牧场、渔场、打草场和柳条林等。由族人民主推举的“穆昆达”主持莫昆事务和祭祀活动。

② 哈拉：同一父系祖先的后代为一个“哈拉”，具有共同的分布地域，有共同的族谱，实行严格的氏族外婚制。

达斡尔族地区以高山丘陵为主的地理环境，早期以渔猎经济为主，辅以牧业以及后来的农业生产的生活环境和生产方式，是达斡尔族萨满信仰形成、发展和延续的自然和社会经济基础。同时，“大聚集，小分散”的民族分布格局，又使不同聚集区域的达斡尔萨满祭祀仪式各具特色。达斡尔族的萨满信仰在相当长的时期中保持了浓郁的氏族血缘关系色彩，譬如莫昆萨满霍卓尔·雅德根的形成。但，近世达斡尔族萨满信仰随着氏族组织关系的日益松弛和以至解体，其血缘性萨满逐渐向地域性萨满转化，出现了霍卓尔·雅德根与博迪·雅德根并列共存并且霍卓尔·雅德根逐渐稀少频临灭绝的局面。

长期与蒙古族、鄂伦春、鄂温克等少数民族杂居，也使达斡尔族的萨满信仰体系渗入了其他民族宗教信仰的某些因素。

达斡尔人的萨满信仰体系中，有自然神、动物神和祖先神崇拜。

自然神：达斡尔族信仰的自然神主要有：腾格日·巴尔肯（天神）、嘎吉日·巴尔肯（土地神）、阿彦·巴尔肯（水神）、谢如·达来勒（雷神）、白那查（山神）、多罗·霍得（七星神）与河神等。

动物神：达斡尔族信仰的动物神主要有：霍列力·巴尔肯（包括十几种神的动物神）、诺因·古热斯（虎，兽王）、博布格（熊）、敖雷·巴尔肯（成精狐狸）、乌其肯·巴尔肯（成精的鼬鼠）、和日·诺古（狼，野犬）、布敦·色乌力（狐狸，粗尾巴），还有熊等。

祖先神：达斡尔族信仰的祖先神主要有：霍卓尔·巴尔肯（祖神）、吉雅其·巴尔肯（主司人畜平安之神）、娘娘·巴尔肯（主司天花和小孩疾病之神）等。

17 世纪以后，与其他民族杂居的达斡尔人的萨满信仰也一定程度渗入了其他民间信仰的因素，如汉族的“娘娘神”的出现。此外，佛、道等宗教的内容在达斡尔人的萨满仪式中也有体现。

达斡尔族萨满祭祀仪式：

1. 腾格日

腾格日，汉译“天”。祭天神，是达斡尔人的重要祭祀活动。达斡尔族的“天神”是个包罗万象的神系，如阿查·腾格里（父天）、额倭·腾格里（母

天）、达列·喀托（公主天）等等。祭天无偶像，祭时在院内临时设祭。据考，达斡尔人祭天时一般用小牛或猪作为牺牲。祭天，主祭者为雅德根，也有请能念祭词的“巴格其”的主持祭仪的。[①] 达斡尔族的“腾格日”与蒙古族的“腾格里”为同一信仰，但“腾格日”神系的具体对象有所不同。

2. 奥米南

斡米南，是达斡尔族萨满品级晋升的仪式。呼伦贝尔一带的达斡尔族萨满戴鹿角神帽，鹿角的杈数是萨满品级的标志：每三年可升一级，每级增三杈；品级由三杈起，最高为十二杈。品级晋升，须通过斡米南仪式的“考试”。斡米南，是验证萨满通神能力的仪式；同时，也是族人聚会酬神的圣宴。择水草肥美的夏初季节举行，一般为三天。斡米南仪式的核心象征是托若[②]——萨满通天之途径。

“奥米南”仪式的地点，在庭院内或村屯附近。祭祀时要在室内外各立两组带枝叶的树，称为“托若”。[③] 达斡尔族的“奥米南”与鄂温克族的“奥米那楞”和鄂伦春族的“斡米南”仪式一样，是萨满的盛典。奥米南同时被认为是传授跳神技艺和培训萨满的重要聚会。举祭时，需聘请一个经验丰富、技艺娴熟的叫做“达雅德根”的萨满在旁指导和陪祭，围观者敲鼓助兴。在仪式进行的程序中，有饮血祭仪，将宰牲取出的牛血掺上牛奶、奶酒并加上规定数量的香和牛肺子，盛在木碗里以供饮用，同时还要给主祭雅德根的神像上涂抹牛血以示神领。祭毕，族众欢饮而散。[④]

3. 白那查

白那查，是居于山林达斡尔人普遍祭拜的“山神”。它是达斡尔人狩猎、伐木等劳动生活中的保护神。所以，狩猎者和伐木者每遇奇异的山洞或古树，

---

① 巴格其：汉译还有“巴格奇”、“博阿其”、“巴克西”、“巴尔西”等写法，与蒙古语“巴库西”同义，是“师傅”、“先生”的意思。

② 托若：神树。

③ 达斡尔族萨满祭祀仪式中的“托若祭”，因用途不同分为“托若格托勒色”和“托若托利贝”。前者是萨满自己“出马”的仪式，后者是萨满徒弟“出马”的仪式。

④ 满都尔图、周锡银、佟德富主编：《中国各民族原始宗教资料集成》（达斡尔卷），中国社会科学出版社1999年版，第336页。

便叩头祭拜，认为那里是白那查栖息的地方。鄂伦春族也敬奉这个山神，称之为“白那恰”。

4. 吉雅其

达斡尔人普遍敬奉这个主司命运和牲畜的保护神。吉雅其是一个用白布剪成的人形偶像。齐齐哈尔地区称之为“吉雅其·巴尔肯”，爱辉地区称之为“诺·巴尔肯”，伊犁塔城地区称之为“吉雅其·克依登”，海拉尔地区称之为“吉雅其·带拉勒”。倘若牲畜年年遇到疫疠，主人家便请雅德根在野外跳神祭祀。蒙古人有敬吉雅其的传统。达斡尔族有吉雅其是由蒙古传来的说法，譬如塔城地区就流传吉雅其是个“蒙古喇嘛”并有整段用蒙古语祈祷的神词；海拉尔地区祭吉雅其的神词中也多有蒙古语。[①] 看来，吉雅其神有可能是由蒙古萨满那里流传过来的。鄂伦春族和鄂温克族也有吉雅其信仰。

5. 祭敖包

和蒙古族、鄂伦春族、鄂温克族一样，达斡尔人也有祭敖包的习俗。祭祀时常将带有青枝绿叶的树木插在敖包上，象征五谷丰登和牲畜兴旺。每年夏季择日举祭，日常行人路过敖包也要添加石块以示敬意。祭祀时，供奉煮熟的牛、羊、猪等，焚香敬酒。雅德根围着敖包跳神祈祷风调雨顺、天丰人康。除了民间有祭祀敖包的习俗，清以来，亦有官祭敖包的事例。[②]

现存达斡尔族萨满活动的遗迹主要分布在黑龙江省齐齐哈尔市及梅里斯达斡尔族区、富拉尔基区的长青乡和全合太村，内蒙古自治区呼伦贝尔盟莫力达瓦达斡尔族自治旗的阿尔拉乡、库如奇乡等。

（五）鄂温克族萨满

鄂温克族多有萨满信仰，牧区的居民同时信奉喇嘛教，敖鲁古雅的鄂温克人还有东正教信仰的遗迹。

---

① 参见珠荣嘎等编著：《巴彦托海索木达斡尔族情况——达斡尔族调查材料之二》、《齐齐哈尔市交达斡尔族情况——达斡尔族调查材料之五》、凯英《新疆达斡尔族概况》油印稿等，载满都尔图、周锡银、佟德富主编：《中国各民族原始宗教资料集成》（达斡尔卷），第318—319页。

② 珠荣嘎、满都尔图主编：《达斡尔族社会历史调查》，内蒙古人民出版社1985年版，第256页。

历史上，鄂温克人每个氏族都有自己本氏族的萨满，即“莫昆萨满”。氏族萨满的责任是保护莫昆成员的平安并为他们解除病魔的侵害。莫昆萨满是在本氏族中传承，老萨满去世后便在自己莫昆中寻找继承者。鄂温克人举行萨满跳神，主要是祭神治病，求子、追魂、祈福，祈求人畜平安、狩猎丰收等。萨满根据主家不同的需要，请不同功用的神灵为其服务。

鄂温克人信仰的诸神，主要有以“舍卧刻”为主体的玛鲁神系，牲畜保护神“吉雅其”，山神“白那查”等。其中有一些与蒙古族、鄂伦春族信仰诸神相同或相似的神灵。

1. 天神

鄂温克人最重敬天之礼。祭时，萨满穿神衣击鼓唱祭天颂歌，祈求天神保佑人畜平安。在大兴安岭北麓森林中的敖鲁古雅一带，祭天，临时先搭起一座举行祭祀仪式的撮罗子，其附近又搭起简易的祭台。将一公一母的驯鹿拴在撮罗子旁边的树干上，已被祭祀之用。祭时，杀牲贡献祭品以祭天神，同时以鹿血涂抹鼓面祭鼓使其具有神的灵性。主祭萨满击鼓祝祷，祈求天神护佑狩猎的族人人畜平安、兴旺。①

2. 玛鲁

玛鲁，鄂温克人信仰的以舍卧刻神为主体的神灵体系。因为玛鲁是与鄂温克人祖先有关的神，所以每个氏族的各“乌力楞”都有自己的玛鲁。在大兴安岭北麓敖鲁古雅一带的使鹿鄂温克人那里，玛鲁是由12种东西和神灵构成的神系。其中有祖先神“舍卧刻”，主司疾病的“舍利”神，保护牲畜的“敖荣”神和熊神，护婴之神“奥蔑”（另译“乌麦”）等。此外，还有一些舍卧刻喜欢的几种动物和东西，如灰鼠皮、水鸭皮和驯鹿笼头、小鼓、嘎黑乌（舍卧刻骑乘的飞鸟）、玛沃格特（舍卧刻抓驯鹿使用的皮条）等。鄂温克人将这些神偶装在一个圆形皮制口袋，这个口袋叫作“玛鲁”。举行祭祀仪式时，将这些神偶取出来供奉。鄂温克人行猎收获后，要做一个“固力克恩”

---

① 鄂·苏日台：《狩猎民族原始艺术》，载满都尔图、周锡银、佟德富主编：《中国各民族原始宗教资料集成》（鄂温克族卷），中国社会科学出版社1999年版，第113页。

（三角棚），将猎物的头朝着搬家的方向放在棚上，认为这样会再次打到猎物。①

3. 敖包

祭敖包，与蒙古人、达斡尔族一样，牧区的鄂温克族也有祭敖包的习俗。每年春季（四五月）族人选择吉日祭祀敖包，祈求一年风调雨顺、平安如意。鄂温克人选择住地附近的山岗或草原上地势较高的地方用石头堆垒起一个山包，即敖包。

4. 吉雅其

吉雅其，牧区鄂温克人普遍供奉的牲畜保护神。一般每年祭祀一次，于农历正月或六月间（莫尔格河地区在十月初）牲畜满膘时举祭。在鄂温克族自治旗辉苏木、陈巴尔虎旗莫尔格河、阿荣旗查巴奇乡等鄂温克人聚居地的田野调查中，都见有吉雅其神在鄂温克人萨满信仰中留下的踪迹。② 像蒙古人、鄂伦春人一样，鄂温克人相信敬奉吉雅其神会赐人以好运气并能够使牲畜繁殖、兴旺。

5. 奥米那楞

"奥米那楞"仪式，是鄂温克萨满的盛会。在不同的地区，举行的时间有所不同。阿荣旗每年在阴历四月间举行，所以也叫"四月会"；莫尔格河地区一般在 8 月间羊羔离奶时举行；根河（原额尔古纳左旗）的敖鲁古雅则每隔数年举行一次。奥米那楞举办的地点及活动区域，一般是在"撮罗子"及其周围。届时，除了本莫昆的人以外所有的萨满和被萨满看过病的人都来参加。奥米那楞的费用由参加者凑集，大多为实物，如牛、羊、奶、糖、油、砖茶等。③ 奥米那楞的作用主要是萨满互相传授技艺、祭祀自己的神灵和祈求本莫昆的平安幸福。除了观看精彩的萨满跳神外，还穿插一些摔跤等娱乐活动。鄂温克族的奥米那楞仪式，鄂伦春人称"斡米南"、达斡尔人称"奥米南"。

---

① 吕光天主编：《鄂温克族社会历史调查》，内蒙古人民出版社 1986 年版，第 234 页。

② 同上，第 488—489 页。

③ 同上，第 336—337 页；第 490—491 页。

6. 尼桑萨满

尼桑萨满是鄂温克人的萨满神。在鄂温克族自治旗辉苏木和巴彦托海镇、阿荣旗查巴奇乡等地一直广泛流传着尼桑萨满的传说。[①] 这些传说既体现了萨满对自身力量的崇拜和自信，又表明了族众对萨满神力的期待与向往。鄂温克人的尼桑萨满传说与满族著名的尼桑（或“尼山”等译法）萨满的传说，在内容上虽然有一定的差异，但传说中尼桑萨满的“救世主”地位和“过阴救人”的基本故事梗概大致相同。

现存鄂温克族萨满活动的遗迹主要分布于内蒙古自治区呼伦贝尔盟鄂温克族自治旗的辉苏木、巴彦嵯岗苏木、白音查干苏木、巴彦托海镇、红花尔基镇，根河市（原额尔古纳左旗）的敖鲁古雅鄂温克族乡，阿荣旗的查巴奇乡，陈巴尔虎旗的莫尔格河地区等。

（六）鄂伦春族萨满

鄂伦春族普遍具有萨满信仰。历史上，鄂伦春族一直过着迁徙不定的游猎生活。直到20世纪50年代，鄂伦春族仍然处于原始社会末期，氏族组织在鄂伦春族的社会生活中发挥重要作用。

鄂伦春族供奉最大的神是透欧玛路，据说：“它能管诸神，过去鄂伦春人每家都供奉它。它不但保护人马平安、多打野兽，而且还能统帅别的神。所以过去人马得病或打不到猎物，都是向它祷告……”[②] 此外，鄂伦春族还信仰许多神灵：白那恰（山神）、透欧博如坎（火神）、阿路狄达力（雷神）、毛鲁开依达力（旋风神）、奥伦（北斗七星）、昭路博如坎（马神）阿娇鲁博如坎（祖先神）等。

鄂伦春族的萨满有“莫昆”萨满和“多尼”（亦称“德勒库”）萨满之分。“莫昆”是鄂伦春氏族组织的统称，一个“莫昆”可能会有几个多尼萨满，却只能有一个莫昆萨满。据说，莫昆萨满的本领要比多尼萨满大，所以在

---

① 吕光天主编：《鄂温克族社会历史调查》，内蒙古人民出版社1986年版。

② 赵复兴主编：《鄂伦春族社会历史调查（第一集）》，内蒙古人民出版社1984年版，第105页。

有莫昆萨满的地方，都愿请莫昆萨满而不愿请多尼萨满。

1. 斡米南

鄂伦春族的“斡米南”，与达斡尔族的“奥米南”、鄂温克族的“奥米那楞”均为同一性质的萨满祭祀仪式的音译，是传授萨满才艺、比试萨满实力的盛会。按黑龙江省黑河地区的鄂伦春人的习俗，每三年一大祭，每年一小祭，也有春秋两季各祭一次，称“斡米南”。仪式由扎里①主持，主祭萨满击鼓诵唱祝祷，脱魂后由众人鼎力扶起，再次击鼓诵唱，代神立言，众人齐声相和。斡米南活动要持续几天，参祭者们围着篝火，食肉饮酒，欢歌起舞。其中穿插了赛马、摔跤、射箭、讲故事、捉迷藏等竞技娱乐活动，所以，斡米南曾是鄂伦春民间最大规模的“宗教与文化娱乐相结合”群众性盛会。类似形式的祭祀仪式还有“春祭”。祭时，先搭一个斜仁柱（俗称“撮罗子”），族人从四面八方带着狍子、野鸭、天鹅、飞龙等供品齐聚而来。人们在斜仁柱周围，围着篝火席地而坐。晚间祭祀开始，萨满击鼓跳神，参祭者与主祭萨满一唱一和，热闹非常，直至黎明尽兴而散。目前，鄂伦春自治旗每年6月18日举办的“篝火节”，应该是历史上鄂伦春民间“斡米南”活动的遗风。

2. 白那恰

白那恰（另译“白那查”），汉译“山神”。像其他狩猎民族一样，鄂伦春人对山神非常崇拜。认为凡高山峻岭、悬崖绝壁或奇异洞穴都是山神居住的地方，白那恰统辖着山林中的动植物。将一棵高大的老树距地面两米左右的部位砍去一块树皮，刮平后在上面画个人脸形，用红布遮盖。猎者路过时要给他装烟、敬酒、叩头。还有一种供奉的方法，将白那恰绘成一幅神象：在一块白布上画一只老虎，一个山神爷，两侧站着两个小鬼，供奉在山岭上木制的小庙里。狩猎丰收需酬谢白那恰，久猎无获需祈求白那恰。在呼伦贝尔地区的达斡尔族和鄂温克族中也有盛行祭祀白那恰的习俗，多为在树木上雕刻人面的形式。

① 扎里，辅祭者。

3. 吉雅其

吉雅其，命运神，主司人畜疾病。牲畜有疾或久猎无获时行祭以告，祈求得到护佑和解救。[①] 吉雅其这个神灵，蒙古族、达斡尔族、鄂温克族等游牧民族的萨满信仰及其祭祀仪式中均有所见。鄂伦春人的吉雅其神被认为是从蒙古地方传入的。

近世鄂伦春族萨满活动遗迹主要分布于内蒙古自治区呼伦贝尔盟鄂伦春自治旗的阿里河镇、托河乡，黑龙江省黑河地区的黑河市、逊克县以及大兴安岭地区塔河县十八站鄂伦春族乡鄂族新村、呼玛县的白银纳鄂伦春族乡鄂族新村等。

（七）锡伯族萨满

长期处于氏族社会制度下的锡伯族，形成了以自然崇拜和祖先崇拜为主要内容的萨满信仰。历史上，锡伯族的每个哈拉（氏族）各有自己的萨满，服务于本哈拉族群的需要，其主要职能是举行萨满祭祀仪式为病人驱鬼治病和祭祀祖先。近世以来，哈拉萨满已经逐渐转化为牛录萨满。[②]

据20世纪80年代初诸多民族学者的田野考察和记述，锡伯族萨满曾经崇拜过的诸神主要有自然神、动物神、植物神、祖先神。

自然神：阿布卡恩都里（天神）、阿林恩都里（山神）、纳厄真（地神）、

---

① 赵复兴主编：《鄂伦春族社会历史调查（第二集）》，内蒙古人民出版社1985年版，第163页。

② 据吴景石和灵梅讲述（贺灵采录整理），察布查尔地区“直到19世纪末叶，佟佳氏（佟姓）、吴扎拉氏（吴姓）、扎斯胡里氏（扎姓）、那拉氏（那姓）、觉罗氏（赵姓）、涂木尔齐氏（涂姓）、何叶尔氏（何、贺姓）、关佳氏（关姓）、郭尔佳氏（郭、顾姓）、伊拉里氏（伊姓）、鄂尔克勒氏（额、鄂姓）等都有自己的萨满。现在各姓氏的老人基本上都能叫出自己姓氏萨满祖师的情况。近半个多世纪以来，哈拉萨满已向牛录萨满转化，即萨满的产生范围已打破了哈拉的界限，一个牛录只剩一至两个萨满”。中华人民共和国时期，“50年代初金泉镇尚有两个萨满，一个是著名的帕萨满，据老人的回忆，他先后治愈了许多精神失常者，是三牛录著名的鄂尔喜萨满（锡伯族珍贵的《萨满歌》抄录者，1949年前去世）的徒弟，于1956年去世；另一位是‘萨满玛玛’（亦称‘赫赫萨满’），她是帕萨满的徒弟，也治愈过多个精神病人，于1976年去世。他们两个去世以后，在察布查尔地区就没有正式萨满了”。载满都尔图、周锡银、佟德富主编《中国各民族原始宗教资料集成》（锡伯族卷），第二章“萨满及其宗教活动”，第402页。

罗刹汗[1]（河神）、拓瓦恩都里（火神）以及星辰的崇拜等。

动物神：哈什包依扎卡[2]（狐狸）、塔斯胡里（老虎神）、尼胡里（狼神）、雅尔哈（豹神）、艾吐罕（野猪神）、苏鲁鲁（野马神）、沙尔旦特门（骆驼神）、扎宾（蟒神）、穆舒鲁（龙神）、岱木林（雕神）、安初兰（鹰神）、银鹈鸽神、木臣鱼神、黄鱼神等。

植物神：鄂尔霍达神（人参）、柳树神、谷神等。

祖先神：伊桑珠玛玛、布尔堪巴克西玛法、吉朗阿玛玛（仁慈的女祖）、顾兴阿玛法（仁慈的祖先）等等。这些神灵，反映了锡伯族先民的生存的自然环境和社会发展状况，其自然神和动植物神主要用于跳神治病，祖先神为祭祀祖先所用。"伊桑珠玛玛"是传说中锡伯族萨满的女始祖，她是"所有锡伯族萨满的共同保护神，也是他们共同供奉的对象。她在萨满界掌管着派生所有萨满的大权，没有她的'摩顶'许可，谁也不会取得'依勒吐萨满'的称号"。[3]

锡伯族最为著名的萨满祭祀仪式是"上刀梯"。

刀梯，锡伯语"查库尔"。在锡伯族人看来，能否成功地通过上刀梯的考验，是衡量萨满能力的试金石。"正式的萨满称为'依勒吐萨满'，汉意为公开的萨满，也就是为众所承认的名符其实的萨满；非正式的萨满称为'布吐萨满'，意为隐蔽的萨满，也就是不为众人信服的萨满。"[4] 依勒吐萨满通过了上刀梯的考验，被认为具备了独立从事萨满祭祀仪式的资格和能力；没有通过上刀梯考验的布吐萨满，只能为依勒吐萨满当祭祀活动的助手（锡伯语"扎里"，即满族的"栽力子"，辅祭者）。

---

① 相传"罗刹汗"是一位孤独的老人，世代居住在"妹妹河"（嫩江）畔，捕鱼为生。后来为异族军所迫投江自尽。以后，锡伯人与异军水战时，他常常显灵帮助锡伯人打胜仗。因此被尊崇为河神，世代供奉。见佟克力编：《锡伯族历史与文化》，新疆人民出版社 1989 年版，第 186—187 页。

② 锡伯人忌讳直言狐狸，而称"哈什包依扎卡"，意为"库房里的东西"。见佟克力编：《锡伯族历史与文化》，新疆人民出版社 1989 年版，第 189—190 页。

③ 以上对锡伯族萨满诸神的解释，采自贺灵：《萨满的神灵》，载满都尔图、周锡银、佟德富主编：《中国各民族原始宗教资料集成》（锡伯族卷），第二章"萨满及其宗教活动"，第 409 页。

④ 满都尔图、周锡银、佟德富主编：《中国各民族原始宗教资料集成》（锡伯族卷），第二章"萨满及其宗教活动"，第 402—403 页。

新疆察布查尔锡伯族自治县的“上刀梯”，是锡伯族萨满仪式的重要项目。根据吴景石、灵梅等当地人的讲述，我们可以看到锡伯人举行“查库尔”仪式的惊险、奇异的场面和情景。

参考文献：

一、中文资料

1. [俄] A. И. 马津著，孙运来译：《埃文克－鄂伦春人的萨满教》，吉林省民族研究所编：《萨满教文化研究（第二辑）》，天津古籍出版社 1990 年版。

2. 白翠英、陈稚卉主编：《安代研究四十年》，内蒙古人民出版社 1999 年版。

3. 白翠英、邢源、福宝琳、王笑编：《科尔沁博艺术初探 》，通辽哲里木盟文化处内部资料本 1986 年。

4. 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究 · 西北卷》，云南人民出版社 2003 年版。

5. 曹本冶主编：《中国民间仪式音乐研究 · 华东卷（上）》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

6. 戴玉芬、陆军、赵锡歧主编：《九台县志》，长春市地方志编纂委员会编撰，2001 年。

7. 丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编 · 东北卷》，书目文献出版社 1989 年版。

8. 佟克力编：《锡伯族历史与文化》，新疆人民出版社 1989 年版。

9. [瑞典] 多桑著，冯承钧译：《多桑蒙古史》，上海书店出版社 2006 年版。

10. 鄂伦春族简史编写组：《鄂伦春族简史》，内蒙古人民出版社 1983 年版。

11. 翁独健主编：《中国民族关系史纲要》，中国社会科学出版社 2001 年版。

12. 富育光：《萨满论》，辽宁人民出版社 2000 年版。

13. 富育光、孟慧英：《满族萨满教研究 》，北京大学出版社 1992 年版。

14. 关定保等修、于云风等纂：《安东县志 》，民国二十年（1931）铅印本。

15. 关金红、张檄文主编：《白银纳鄂伦春族乡志》（内部资料本），2002 年。

16. 关小云、王宏刚编著：《鄂伦春族萨满文化遗存调查》，民族出版社 2010 年版。

17. 郭淑云主编:《萨满文化研究(第二辑)》,吉林大学出版社2009年版。

18. 郭淑云、沈占春主编:《域外萨满学文集》,学苑出版社2010年版。

19. 高文垣等修,张鼐铭等纂:《双城县志》,民国十五年(1926)铅印本。

20. 高平叔撰著:《蔡元培年谱长编下册》,人民教育出版社1998年版。

21. 吉林省民族研究所编:《萨满教文化研究(第二辑)》,天津古籍出版社1990年版。

22. 辽宁大学历史系点校:《清太宗实录稿本》,辽宁大学出版社1978年版。

23. 刘桂腾:《满族萨满乐器研究》,辽宁民族出版社1999年版。

24. 刘厚生编著:《清代宫廷萨满祭祀研究》,吉林文史出版社1992年版。

25. 刘小萌、定宜庄:《萨满教与东北民族》,吉林教育出版社1990年版。

26. 刘桂腾:《中国萨满音乐文化研究》,中央音乐学院出版社2007年版。

27. 李燕光主编:《满族通史》,辽宁民族出版社1991年版。

28. 吕光天主编:《鄂温克族社会历史调查》,内蒙古人民出版社1986年版。

29. 满都尔图、周锡银、佟德富总主编,吕大吉、何耀华本册主编:《中国各民族原始宗教资料集成·鄂伦春族卷、鄂温克族卷、赫哲族卷、达斡尔族卷、锡伯族卷、满族卷、蒙古族卷、藏族卷》,中国社会科学出版社1999年版。

30. 陆孝平、富曾慈编纂:《中国主要江河水系要览》,中国水利水电出版社2010年版。

31. 凌纯声:《松花江下游的赫哲族(上下册)》,南京"国立"中央研究院历史语言研究所1934年。

32. 《蒙古族通史》编写组编:《蒙古族通史(修订版)》,民族出版社2001年版。

33. 马龙潭等修、蒋令益等纂:《凤城县志》,民国十年(1921)石印本。

34. 莫东寅:《满族史论丛》,人民出版社1958年出版,三联书店1979年9月重印本。

35. 宁安县志编纂委员会主编:《宁安县志》,黑龙江人民出版社1989年版。

36. [宋]欧阳修、宋祁撰:《新唐书》中华书局编辑部编《二十四史》(简体字本),中华书局2000年版。

37. 秋浦主编:《萨满教研究》,上海人民出版社1985年版。

38. 孙运来编译:《黑龙江流域民族的造型艺术》,天津古籍出版社1990年版。

39. [明]申忠一著:《建州纪程图记》,1595—1596年间(明万历23—24年),

1940 年（昭和十五年）清芬室丛刊本。

40. 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社 2002 年版。

41. 宋和平译注：《满族萨满神歌译注》，社会科学文献出版社 1993 年版。

42. 宋和平：《“尼山萨满”研究》，社会科学文献出版社 1998 年版。

43. ［英］泰勒（E. B. Tylor）著，连树声译：《原始文化（Primitive CULTURE）》，上海文艺出版社 1992 年版。

44. 童联声：《中国最后的狩猎部落》，内蒙古人民出版社 2007 年版。

45. 乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店 1989 年版。

46. 万福麟修、张伯英等纂：《黑龙江志稿》，民国二十一年（1932）稿本。

47. ［南宋］徐梦莘撰：《三朝北盟会编》，上海古籍出版社 1987 年版。

48. 尹郁山编著：《吉林满俗研究》，吉林文史出版社 1991 年版。

49. 尹郁山著：《满族石姓萨满祭祀神歌比较研究》，吉林文史出版社 2007 年版。

50. ［清］允禄等总办，刘厚生点注：《满洲祭神祭天典礼》，吉林文史出版社 1993 年版。

51. ［清］允禄等总办，阿桂、于敏中译：《钦定满洲祭神祭天典礼（汉译本）》，乾隆四十五年（1780）汉译本，载金毓绂主编《辽海丛书》，辽沈书社 1984 年影印本。

52. 阎崇年：《努尔哈赤传》，北京出版社 1983 年版。

53. 杨青锋主编：《哲里木盟志（上下册）》，方志出版社 2000 年版。

54. 中国第一历史档案馆、中国社会科学院历史研究所《满文老档》译注：《满文老档》组据乾隆四十年（1775）重抄本译注，中华书局 1990 年版。

55. 中华人民共和国国家统计局：《第四次全国人口普查主要数据公报（第三号）》，http：//www. stats. gov. cn/tjgb/rkpcgb/qgrkpcgb/200204040084. htm，1990。

56. 中华人民共和国国家统计局：《第四次全国人口普查主要数据公报》（第三号），1990 年 11 月 14 日。

57. 朱道清编纂：《中国水系辞典》，青岛出版社 2007 年版。

58. 赵复兴主编：《鄂伦春族社会历史调查（第一集）》，内蒙古人民出版社 1984 年版。

59. 赵复兴主编：《鄂伦春族社会历史调查（第二集）》，内蒙古人民出版社 1985 年版。

60. 赵尔巽等撰：《清史稿》，中华书局点校本 1976 年版。

61. 珠荣嘎、满都尔图主编：《达斡尔族社会历史调查》，内蒙古人民出版社 1985 年版。

二、英文资料

1. ［匈］ Hoppál，Mihály（米哈伊·霍帕尔）、［德］ Skirecki，Hans（汉斯·斯基列茨基译德文版）. 1994. “Schamanen und Schamanismus”（萨满和萨满教）. Augsburg：Pattloch.

2. Shamanism，Mircea Eliabe（米·埃利亚德）. 2004. “Archaic Techniques of Ecstasy（萨满教：古老的昏迷方术）”. Princeton：Princeton University Press.

3. ［俄］ С. В. Иванов.（伊万诺夫）. 1954. “Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начало XX в.（19 世纪末至 20 世纪初西伯利亚民族造型艺术资料集）”. Москва – Ленинград：Академи наук.（莫斯科 – 列宁格勒：科学院出版社）

4. ［俄］ Е. Д. ПРОКОФЬЕВА（普罗科菲叶娃）. 1961. “Шаманские бубны（萨满鼓）” in Историко – этнографический атлас Сибири（西伯利亚历史和民族志图集）. Москва – Ленинград：435—487.

蒙古族科尔沁萨满仪式的象征及其音声

杨玉成

“萨满教”在蒙古语称“buge”（孛额）。蒙古语中，“孛额”有两层含义：一是指“萨满巫师”而言，二是由以上含义引申出来的——“萨满教”而言。在蒙古人的理解里，萨满是通灵者，是能够与神灵打交道的人，他们往往通过附体，借助神灵的力量，作用于现实，解决人间事情。也就是说，萨满是一种介乎于人界与神界之间的角色。

本文是笔者2004年至2010年间在内蒙古通辽市科尔沁左翼中旗腰林毛都苏木南塔林艾里嘎查、架玛图镇以及扎鲁特旗巴彦茫哈苏木巴彦茫哈嘎查进行的五次萨满仪式实地考察的基础上完成的。本文努力勾勒出科尔沁萨满仪式象征的大致图景，并将音声这一对象放置其中予以观察。

一、 蒙古族历史文化以及科尔沁地方传统中的萨满仪式音乐

萨满教是蒙古族最古老的宗教形式。研究表明，萨满教曾经在自匈奴以来的乌桓、鲜卑、突厥、契丹、室韦、蒙古以及其他诸多北方少数民族以及部落群体当中普遍流行①。如，匈奴时期将上天称作“撑犁”，认为它是力量的根源而崇拜。而在蒙古语中上天也叫做“腾格里”，是萨满教最高的神灵。显

① 刘小萌、定宜庄：《萨满教与东北民族》，吉林教育出版社1990年版，第10—73页。

然，“撑犁”和“腾格里”相合①，说明北方少数民族萨满教悠久的历史和相互之间的渊源关系。

蒙古族历史进程中，萨满教历经几番沉浮。

各种民间传说以及相关文献表明，蒙古人很早便信奉萨满教，并形成了与此相应的程式化的仪式传统。如，1260 年成书的《蒙古秘史》记载：“全蒙古，泰亦赤兀惕聚会于斡难之豁儿豁纳黑川，立忽图剌为合罕焉。蒙古之庆典，则舞蹈筵宴以庆也，既举忽图剌为合罕，于豁儿豁纳黑川，绕蓬松茂树而舞蹈，直跳出没肋之蹊，没膝之尘矣。”② 在蒙古族萨满信仰当中，草原上孤立的蓬松茂树是守护神宝木勒（bagumal）的栖所，故平常以彩布饰之，以礼敬之。这种习俗保持至今，如东蒙地区举行安代仪式，在空地上立一根柱子或车轴，以象征神树，大家绕之而舞，便是过去“绕树而舞”仪式活动之孑遗。再如，成吉思汗笃信萨满教，其“成吉思汗”这一帝王尊号，也是为通天萨满贴卜腾格里阔阔出所封，可见萨满教在当时蒙古社会中的重要地位。意大利人柏朗嘉宾，于 1246 年到蒙古地区，受到钦察汗国拔都汗的接见，并参加了贵由可汗的登基大典，回到欧洲之后，他将自己的所见所闻写成行纪。行纪中他介绍了蒙古人的宗教信仰：“鞑靼人只信仰唯一的一尊神，它是人世间可见和不可见万物的缔造者。他们认为它是人世间福祸的主宰者。……他们拥有一些用毛毡作成的人形偶像，将之置于自己幕帐大门的两侧，并且还在偶像的脚下放置一些用毛毯作成的乳房一类的东西，他们认为这些偶像是畜群的保护者，同时也是奶汁和畜群繁殖的赐与者。……他们用从畜群和母马身上初次挤下来的奶供奉这些偶像。当他们开始用膳或饮用什么东西时，也要首先向偶像供奉饭肴和饮料。”③ 这里的毡制的偶像，便是萨满教神偶“翁滚”（onggud）而言。法国旅行家威廉·鲁布鲁克，1253 年来到蒙古面见蒙哥可汗，他在游记中详细记述了所见到的蒙古萨满的情景：“如（蒙哥汗）向我所表明，他们的占卜家就是他们的教士，而占卜家说的任何话，都必须马上去做。……他们

---

① 札奇斯钦：《蒙古文化与社会》，台湾商务印书馆 1987 年版，第 151 页。

② 道润梯步：《蒙古秘史》，内蒙古人民出版社 1979 年版，第 27 页。

③ 耿昇、何高济译：《柏朗嘉宾蒙古行纪·鲁布鲁克东行纪》，中华书局 2002 年版，第 32 页。

人数极多，总有一个头目，好像教皇。他们始终把他的住所安置在蒙哥汗的大宫室前，离它有一投石之遥。如我在前面据说，运载偶像的车辆就是在他的监护下。别的人跟在斡耳朵之后指定给他们的位置上。相信占卜术的人从世上各地去找他们。其中一些懂得点天文，特别是头目。同时他们向人预报日月蚀。当要发生一次蚀时，人们都储备食物，因为他们不得出门。蚀正在发生，他们就敲锣打鼓，大声吵嚷。蚀过去后，他们又吃又喝，举行欢宴。他们预报做任何一件事的吉凶，因此如无他们的允许，蒙古人就不调集军队或进行战争。……送往宫廷的东西，他们都要从火的中间通过，从中留下他们的分子。……他们（即珊蛮）还在孩子出生时便被叫去预报他们的前程。有人生病时也找他们。他们念着咒文，并且说明这是天生的病，还是巫术所致。”① 蒙古汗国时期的萨满，擅长占卜和巫术，击鼓狂歌舞，借神灵之语，解决人间疑惑和疾苦。可以看出，当时萨满教不仅有着广泛的民众基础，而且在蒙古汗账宫廷中，有着十分重要的地位，其以歌、舞、乐、巫术、迷幻为表现形式的仪式，流传至今。

蒙古人最初与西藏佛教发生联系是蒙哥可汗时代，但这种接触与蒙古人本身的信仰没有什么关系。忽必烈经营大理、土蕃时与佛教关系密切，并皈依佛教，入主中原后，他将藏传佛教萨迦派领袖八思巴尊为帝师，总管佛教事宜，佛教处于国教地位。“在世祖以后，终元之世，所有的可汗都是皈依佛教，尊重喇嘛，绝无例外；但除汗族勋威之外，一般蒙古人却仍旧信奉的旧宗教，并未皈依佛法。”② 也就是说，当时萨满教虽然在汗廷里失去了其“国教”地位，但在广大的蒙古地区仍然是牧民最主要的宗教信仰。

蒙古大众真正开始笃信佛教在明朝中叶。16世纪70年代，蒙古族土默特部首领阿拉坦汗（亦称俺答汗）皈依佛教，将西藏格鲁派（黄帽派、黄教）引进，从而佛教再次进入蒙古地区。与第一次不同，这次佛教的传入并不限于上层阶级和宫廷，而是通过统治阶级的有力推动，向广大民众当中传播，迅速

① 耿昇、何高济译：《柏朗嘉宾蒙古行纪·鲁布鲁克东行纪》，中华书局2002年版，第304页。

② 札奇斯钦：《蒙古文化与社会》，台湾商务印书馆1987年版，第91页。

扩散，占领蒙古思想领域中的主导地位。需要指出的是，这次佛教的引入，伴随着对固有萨满教的全面清理。一方面，蒙古族统治阶层通过自上而下的一系列政策，成功地将佛教引进蒙古地区，确立它在蒙古民族当中的绝对地位，另一方面通过一系列禁止和镇压措施，清理除掉了萨满教在蒙古族民众当中的主导地位。

在佛教的长期镇压下，致萨满教在蒙古地区一落千丈。后来满清收服蒙古时，看到了佛教在蒙古人中的深入广泛影响，便在蒙古地区大力弘扬佛教，其目的是通过佛教来麻痹蒙古人，实现其对蒙古诸部的驾驭。至清末，内蒙古各地兴建寺庙一千余座，外蒙古地区七百四十七座，大庙人数多达二千人，小庙少则十余人，各地喇嘛在庙人数最多时，几乎占蒙古人口总数的三分之一左右。[①] 佛教的盛行及其在蒙古人当中的绝对地位，使得萨满教直至衰落。正如海希西所言："喇嘛教与蒙古人信仰的古老形式之结合、从其中获得的影响以及由于在喇嘛教对民间宗教施加影响的压力之后而得到的发展，所有这一切便形成了蒙古人宗教史的特殊方面。"[②] 佛教传入后蒙古族地区的萨满教的生存状况发生了重大改变，这种改变主要有两种：一是许多地区，萨满教失去了传承；二是幸存下来的萨满教，其本身发生了重大变迁。

长期以来，位于蒙古高原东部的科尔沁部，远离蒙古政治中心，较为独立地保持着自己特有的文化传统。喇嘛教在蒙古地区的传播，是自西向北、向南，最后是向东的路线。因此，在西部蒙古诸部中佛教已经相当风靡的时候，科尔沁地区普通老百姓当中，萨满教仍然有着广泛影响。[③] 另外，科尔沁部与满族地缘上相毗邻，文化方面历来联系密切。而满族历来信奉萨满教，收服科尔沁部之后，满清对蒙古地区萨满教采取了较为宽容的政策，从而使它在科尔沁地区得到了较好的保留和发展。有意思的是，清代科尔沁地区佛教盛行，但萨满教也并未由此消失。相反，在科尔沁这片土地上，二者却不可思议地相融

① 卢明辉：《清代蒙古史》，天津古籍出版社1990年版，第88页。

② ［意］图齐、［西德］海西希著，耿昇译：《西藏和蒙古的宗教》，天津古籍出版社1989年版，第354页。

③ 刘小萌、定宜庄：《萨满教与东北民族》，古林教育出版社1990年版，第63—64页。

在一起，共生共荣。甚至库伦旗这一当时内蒙古地区唯一的喇嘛旗，却也成了萨满教的主要流传中心。

东蒙地区，萨满教虽然争得了生存，却以自身的变迁作为代价。这种变迁的主要表现，便是在固有的宗教体系中，渗入大量佛教因素，从而导致其固有结构的瓦解及兼具萨满与佛教两种因素的新的结构的确立。

首先，萨满教固有的神祇系统中掺入大量佛教神祇，或者是萨满教原有的神祇按照佛教神祇的形象特征改变。如，萨满教原有的信仰体系中，所奉神灵繁多而因地因派而不同，即使是腾格里（tegri）——“天”，也演化出了九十九尊天，并分为西方五十五尊善天和东方四十四尊恶天的两大阵营，而且它们各有其责。在后来的发展中，出现了凌驾于一切神祇之上的库尔穆斯塔（khormusda）腾格里，并与固有的长生天（möngke tegri）变成了同义词。后来佛教传入蒙古地区之后，在与萨满教的斗争当中，一方面为了博得更多的信徒，将佛教中的相关法术与萨满教固有的法术以及仪式结合起来；另一方面，为了生存，萨满教不得不接受佛教中的某些教义，甚至将某些佛教神祇纳入到自己的神祇系统当中。如，科尔沁萨满仪式开始之时，首先向以释迦摩尼为首的佛教众神祷告，其次再向萨满教九十九天以及各方神灵祷告。可见，佛教神祇不仅成为萨满教神灵世界中的一员，而且凌驾于萨满教固有的神灵之上。田野调查中看到，科尔沁萨满的供桌上方位置往往先是释迦摩尼、迦曼达克以及达赖、班禅等佛教神祇塑像或画像，其下才是萨满供品和象征物。

其次，萨满教神职系统中出现了萨满教与佛教混融的神职类型。在科尔沁萨满神职中的莱青（laiqing）和确精（qoijing）、固日特木（gürtem）等。其中，莱青又称“喇嘛孛额”，是具有喇嘛性质的孛额；确精和固日特木又叫“孛额喇嘛”，是能够像萨满一样附体，具有萨满法术的喇嘛，均为萨满教和佛教结合的产物。

其三，萨满教符号系统以及表达系统中掺入大量佛教元素。萨满教“被迫自我掩饰起来，并采纳了喇嘛教的历史和喇嘛教万神殿中的神祇，而且还使用了喇嘛教祈祷中的词句。在此期间，除了那些因兴奋而狂舞的纯洁的萨满教赞歌之外，又发展了一种‘混合的’，归根结蒂也是完全‘喇嘛教化了’的萨

满教赞歌形式。"① 如，莱青作法时所用的法器（乐器），蒙语称"锠"（qang），便是佛教寺院所用的铙。莱青作法附体时用藏语唱诵佛教经文，并且不像孛额那样奔跑舞蹈，而是席地而舞，手部的舞蹈动作显然受到佛教影响，以莲花指——"沙格扎拉呼"（šagjalahu）为主。在田野调查中看到，佛教神像、神器等器物，充斥着萨满祭坛。

总而言之，萨满教在佛教的影响下，无论其表层的符号系统以及表现在行为层面上的表达系统，还是深层信仰层面上的教义、教规等，都发生了巨大的变化。在佛教的挤压下，萨满教在蒙古民众当中的地位每况日下，在许多地方失去生存根基而退出了人们的生活世界。而那些在一些地区存留下来的传统，却发生了巨大变化。这种变化有两个方面：一是，如前所述从性质和形式上看，萨满教越来越佛教化了；二是从生存状况来看，它越来越世俗化了。而且第二个趋势与第一个趋势有关。

在佛教传入之前，萨满教既是"小传统"的，亦是"大传统"的——从草根社会到汗廷王府，它是蒙古族社会各阶层共同的信仰。而如前所述，佛教在蒙古地区的传入，是自上而下式的。也就是说，它首先是被蒙古族上层社会所接受，确立为合法宗教，再通过国家力量强有力的推动而渗入民间，被广大民众所接受。这一过程中，佛教全面占据了社会上层中的绝对地位，极具"大传统"姿态，而且它在广大民众当中的地位日渐扩大，对萨满教形成挤压。相反，萨满教从过去的"大传统"沦为"小传统"，只能在草根社会继续生存，并且其生存空间日益缩小。随着萨满教地位的失落，其职守范围大大缩小，传统功能削弱甚至丧失。如，干预政事，执事全民性祭祀，甚至占卜人生等功能，被喇嘛所取代，只有那些祛病禳灾以及一般性的民间求雨、祭敖包等仪式被保留了下来。面对生存困境，萨满教一方面不得不归从于佛教，另一方面则寻找尽可能不同于佛教的生存道路。因此，其内容和形式越来越简化，本质上趋于世俗化。以流传于库伦旗、蒙古贞一带的安代歌舞为例，安代本为蒙

① ［意］图齐、［西德］海西希著，耿昇译：《西藏和蒙古的宗教》，天津古籍出版社1989年版，第356页。

古萨满之一种，是以治愈妇女癔病或者不育症为目的的专门仪式，歌舞表现十分丰富，具有浓厚的娱乐性特征。在后来的发展中，其歌舞娱乐功能愈加突出，信仰的层面反而淡化，后来演变成民间歌舞形式。

随着蒙古族社会从传统社会向现代社会的转型，萨满教所面对的是更为复杂的局面，并随着中国社会的几次变迁而几番沉浮，表现出鲜明的阶段性特征。中华人民共和国成立之后，全国上下不分民族都以社会主义新的意识形态来改造过去旧的意识形态。而作为旧时代的产物，萨满教自然成为被改造甚至革除的对象。尤其是到了“文革”时期，萨满教被当作“封建迷信”全面遭到革除。上世纪70年代末“文革”结束后，中国社会思想逐渐扭转，随着中国经济的发展，社会文化领域从封闭走向开放。借助这一有利条件，一些地区的萨满教得到恢复。尤其科尔沁地区，由于丰富的积淀以及相对牢固的根基，自80年代中叶以后开始萨满教逐渐复苏，到了90年代末，有了一定的发展，其萨满和信众数量大增，相关仪式得到恢复，而到了新世纪，借助中国社会文化领域中空前开放的大好局势，科尔沁地区的萨满教得以全面复苏。根据笔者自2003年至今的多次考察的情况来看，科尔沁地区萨满教生存状况日益改善，传统仪式得到全面恢复。

总而言之，历史上萨满教发生了两次重大的变迁。第一次是佛教的传入，使得蒙古族信仰体系发生重大改变，在与佛教的对抗中，萨满教节节败退，失去了蒙古民众当中的地位，甚至许多地区失去了传承，从一个全民性的宗教，沦落为残存于边缘地区的地方性民间宗教。第二次变迁发生了上世纪中叶。随着中国社会从传统社会向现代社会的转型，萨满教赖以生存的社会文化环境发生了根本性的改变，经历了一个充满波折的发展道路。

科尔沁草原位于蒙古高原东南部的递降辽河平原的斜坡，松嫩平原的西端，大致策在通辽市、兴安盟以及赤峰市、黑龙江省杜尔伯特蒙古族自治县、吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县、辽宁省阜新蒙古族自治县等地区。科尔沁（horqin），原为成吉思汗长弟合撒儿所统部之称，游牧于呼伦贝尔额尔古纳河、呼伦湖和海拉尔河一带的广阔草原。16世纪30年代，科尔沁部主部南迁至嫩江流域；清朝时期，科尔沁部被编为十个札萨克旗，会盟于哲里木，称

"哲里木盟"，习惯上将所居牧地称"科尔沁草原"。目前，"科尔沁"一词已经演变成为特定的地域指称，而且是一个特定的文化区概念。它不但包括了清代嫩科尔沁十个旗，而且原本不属于科尔沁部的奈曼、扎鲁特、蒙古贞、库伦等，亦被纳入到科尔沁文化区的范围里。①

相对于其他地区而言，科尔沁蒙古文化有着自己的独特性。就音乐文化方面而言，可总结为如下几个方面：

其一，自清代中后期以来，科尔沁地区经历了一个从游牧社会向半农半牧社会的变迁。经济基础的改变，导致了社会结构、文化方式的整体性变迁。科尔沁民众已不再进行传统游牧生活，而是聚集成村，筑室而居，放牧的同时，从事农耕生产。与此相应，许多具有鲜明游牧文化特色的习俗和文化形式消失了，新的生产生活方式相应的习俗和文化形式逐渐形成。音乐文化领域中出现了叙事民歌、胡仁·乌力格尔、好来宝等具有鲜明的地域特色和时代风格的近代叙事音乐。这种叙事风格音乐以及所表现出来的现实主义以及民族民主主义思想，与传统的抒情音乐以及浪漫主义风格形成了鲜明的对比。

其次，科尔沁部历史悠久，地处边缘，历史上很少卷入内部的战乱，所以一致保持着蒙古族古老文化的特色。自清代中叶以来，虽然经历了从游牧社会向半农半牧社会的转变，近代以来又经历近代化的洗礼，但蒙古族许多古老的音乐文化因素却被保留了下来。如，山林狩猎文化时期的萨满音乐、英雄史诗，草原游牧文化时期的长调民歌、器乐音乐以及近代以来的叙事民歌、胡仁·乌力格尔等不同时期、不同风格的音乐，都可以在这里找到。于是古老的和新近的，传统的和现代的，新旧因素交汇在一起，形成了科尔沁音乐的多元风格。

其三，科尔沁音乐文化的另一个主要特点是多民族文化交融的特点。科尔沁草原南部与汉族地区相连，东边与满洲——通古斯语系诸民族毗邻。一方面，自清朝中叶以来，位于内蒙古东南部的科尔沁部与内地汉族发生频繁联

---

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社2007年版，第30—38页。

系，随着清朝“移民实边”政策的实施，大批汉族农民涌入科尔沁地区，开垦草原，并在与科尔沁蒙古族民众的碰撞与交融当中，将中原汉族文化的某些元素带到了科尔沁草原，同时深刻地影响了科尔沁音乐艺术的面貌。如，大型说唱音乐体裁胡仁·乌力格尔，所讲述的故事便是汉族中原历史演义故事；而近代以来汉族民间器乐曲盛行于科尔沁蒙古族民众当中。另外，科尔沁部东边与满洲——通古斯语系满族、鄂伦春、鄂温克、赫哲等民族毗邻。这些民族当中萨满教盛行，共同形成了后来学界所称的“东北亚萨满文化圈”。把科尔沁萨满与满洲——通古斯语系萨满进行比较后发现，二者之间有着千丝万缕的联系。如布里亚特以及蒙古国地区各部落中的萨满，所用的是抓鼓，而科尔沁萨满所用的柄鼓的形制，与满族以及东北汉族民间所用的太平鼓形制并无而异。可见科尔沁萨满与东北各民族萨满之间的密切关系。

我们可以说，蒙古族历史上的任何一种音乐形式，都可以在科尔沁找到。然而，任何一种文化并不是一成不变的。不但可以在新生的体裁中寻找到贯穿其中的古老因素，而且也可以在古老体裁的变迁面貌当中发现新因素的痕迹。这里不仅有蒙古族音乐各时代创造的音乐风格，亦有许多外民族“异文化”的元素。因此，古老与新生、本土与外来诸因素融汇在一起，构成了科尔沁音乐文化的多元结构和多彩面貌。

总而言之，科尔沁萨满一方面它继承了蒙古族萨满文化的全部基因，另一方面吸纳进大量的佛教文化的因素，并融合了满族、汉族等毗邻民族民间宗教以及民俗文化的某些成分，因而构成了一个集自身与外来、传统与当下、守成与变迁等多种命题为一身的综合体。

二、 蒙古族萨满的神职系统

蒙古族萨满，称“孛额”（büge）。除了一般意义上的孛额外，它还包括了“渥都干”、“幻顿”、“莱青”、“查干额烈”、“胡日特木”、“却京”、“达古奇”、“牙思必拉奇” 等神职。根据萨满神职不同的仪式职能，可分为专能型神职和多能型神职两种。专能型萨满是指从事某些特定仪式或具有专门功能

的萨满，幻顿、却京、查干额烈、胡日特木、牙思必拉奇、达古奇等属于此类。例如，幻顿专门处理雷击事件，主事祭天、求雨等与“天”相关的事宜。萨满教认为，有一种巨大无比的鸢，它从天空飞过时被它的影子罩住的妇女得一种癔病，萨满神职中的“查干额烈”（意为“白色的鸢”）便是医治这种病的专门神职。孛额、渥都干、莱青三者既可以祭天求雨，也可以驱病禳灾，一职多能，完成各种法事，因此最为普遍。

（一）多能型神职

1. 孛额

孛额，蒙古族萨满最普遍的一种形式。故蒙古族萨满教“孛额”之名称，由此而来。在萨满教中，该词有两层含义：一是在体裁的层面上，“孛额”一词是萨满教的指称，故所有萨满神职统称为“孛额”。二是，作为特定的神职名称，一般它是指男性萨满而言，而且这种称谓通用于所有蒙古地区。从功能上看，孛额能完成各种祭祀、求雨到驱鬼消灾、祛祸治病以及算命占卜等各种宗教事宜。

（1）色仁钦（1925—2008），科尔沁地区最负声望的萨满之一。祖籍哲里木盟库伦旗，小时随父母移居科尔沁左翼中旗，其太爷爷和爷爷都是孛额，传至色仁钦已有七代。色仁钦 11 岁得病，旧治不愈，13 岁找当地有名的良月渥都干看病。后者看出病因是他是被爷爷——哈日纳萨孛额的亡灵所选中，唯有将其请至附体，方能治愈。故，色仁钦拜良月为师，跟随师傅五年，18 岁时闯过“九道关”，获得独立行巫的资格。色仁钦天生聪慧，加上长年跟随名师，年纪轻轻便闯过“九道关”，熟练地掌握了各种萨满神歌、祷词、鼓舞、巫术、占卜术以及各种仪式事宜。自上世纪 80 年代开始，广收弟子，主持各种仪式。到了 90 年代中期，弟子已遍布科尔沁左翼中旗、科尔沁左翼后旗、科尔沁右翼中旗、扎鲁特旗、吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县等地区，成为科尔沁地区屈指可数的大萨满。到了 21 世纪初，科尔沁萨满全面复兴，信徒人数骤增，色仁钦成为科尔沁萨满公认的大师。笔者曾在 2003 年、2004 年、2006 年对他进行采访。

(2) 关布 (1928—), 科尔沁左翼中旗车家子人。祖父是当地有名的孛额, 叫善吉。关布13岁时久病不愈, 师从当地塔兴嘎萨满, 后又跟阿拉塔孛额、金山孛额, 17岁时闯过九道关。后来参军入伍, 曾一度放弃从事萨满。退役归乡后, 盟里组织萨满比赛, 关布老虎翁贡、鸟禽翁贡附体, 获得冠军。长年从事祛病消灾等各种仪式, 在科尔沁地区有较高的声望, 所传弟子有数十名。笔者曾在2009年8月进行采访。



关布孛额

(3) 焦梅郎 (1965—), 科尔沁左翼中旗哈日干吐人。他有两个师傅, 一个是他的萨白巴格西 (sa-bai bagši, 正式师傅) 关布孛额, 另一位叫呼和脑海, 是他的哈达格因·巴格西 (hadag un bagši, 临时师傅)。他的希图根[①]是一个叫哈日巴拉的孛额, 已去世多年。焦梅郎系统地掌握了关布孛额和呼和脑海孛额的技艺, 从事治病、祭祀等仪式, 主要活动于科左中旗宝龙山、腰林毛都一带。2009年8月, 笔者对他进行采访。

(4) 毛脑海 (1955—), 科尔沁左翼后旗努古斯台毛都人, 五代萨满。自小跟随色仁学习萨满, 后入伍当兵多年。退役后, 又开始学习和从事萨满。目前, 毛脑海已收有数十名徒弟, 在科左后旗一带民众当中, 颇有影响。笔者曾在2003年、2004年、2006年采访毛脑海。

2. 渥都干

渥都干 (idugan), 是指女性孛额而言, 是蒙古萨满中最普遍的神职之一。与孛额相同, 渥都干手执单面鼓, 击鼓歌舞, 主事祛病消灾、祭祀求雨等各种事宜。在库伦旗、蒙古贞 (现辽宁阜新蒙古族自治县) 一带, 渥都干也指"接生婆"。在一些地区, 渥都干是不能主事类如祭祀敖包、祭祀天地等事宜

① 守护神。

的。也就是说，由于性别的差别，孛额与渥都干的职守功能略有差别。在笔者调查的萨满中，渥都干的人数比孛额多出许多。也就是说，女性萨满的人数远远多于男性萨满。

（1）钱玉兰（1948— ），女，科尔沁左翼中旗架马吐镇人。1967 年得病，久治不愈。本旗著名孛额宝良，确认她被神灵选中，于是跟随宝良学习萨满。1985 年师从科左中旗保力花的协加布孛额为学习孛额，1989 年跟随科左中旗希伯艾力桑杰莱青，学习莱青。1999 年师从色仁钦，兼任助手，共同作法长达 8 年。钱玉兰是目前少数几位闯过九道关的萨满，治愈过的病人和徒弟遍布科尔沁左翼中旗、左翼后旗、扎鲁特旗、库伦旗、奈曼旗、科尔沁右翼中旗、科尔沁右翼前旗、扎赉特旗，吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县等地区，在东蒙地区有着极高的声誉。

（2）金花（1963— ），女，科尔沁左翼中旗宝龙山镇嘎达苏和嘎查人。母亲宝良是当地有名的渥都干，是钱玉兰的首任师傅。金花十年前得病，全身疲乏不力，精神恍惚，多处投医却不愈，2004 年投钱玉兰门下，被诊断为母亲的希图根选择她当萨满。在师傅的指导下，2004 年开始闯关、请神，将希图根附于自己，其病症得到明显好转。



金花渥都干

3. 莱青（laiqing）

莱青的职能与孛额相同，除了治病消灾外，主事各种祭祀仪式。与孛额不同的是，他们手执镅（铙），席地而坐，唱诵藏语佛经，附体后舞蹈动作有合什、莲花指等。也就是说，它结合了萨满与喇嘛的共同特点。莱青男女皆有。

根据笔者的调查，莱青的数量多于孛额。上述钱玉兰，同时也是一位莱青。

（1）唐·呼日勒（1955— ），男，科尔沁左翼中旗腰林毛都镇腰斯吐村人。1995 年身患多种疾病，久治不愈。无奈先后拜钱玉兰和色仁钦为师，进行萨满治疗，多次参加闯双关仪式，确实为莱青。希图根为舅姥爷，生前是科

尔沁左翼后旗一带有名的莱青。唐·呼日勒居住的腰斯吐离色仁钦居住的南塔林艾里嘎查很近，加上两家亲戚关系，常年跟随色仁钦作法。

（2）胖丫头（1950— ），女，母亲是渥都干，为科左中旗巴德玛孛额的弟子。1989年，胖丫头与钱玉兰一道跟随桑杰莱青学习萨满。师傅去世后托梦给钱玉兰，让她带胖丫头继续深造。故，2009年开始二人合作行巫，她担任助手。胖丫头有三个希图根，第一个是母亲；第二个来自郭尔罗斯旗的叫德力格尔仓的萨满；第三个是来自杜尔伯特旗的温都苏其其格渥都干。由于她的师傅桑杰是莱青，故她所学习的是莱青系统。



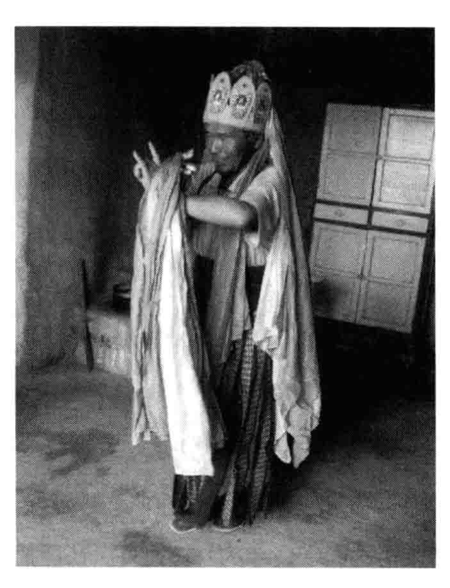
胖丫头莱青

（二）专能型神职

除了孛额、莱青、渥都干等多能型萨满外，还有查干额烈、古日塔木、确精、达古奇、牙斯别拉奇等专事某一或某几种事宜的萨满神职。

1. 查干额烈（qagan eliye）

“查干额烈”意为白鸢，萨满之一种。身穿白衣，手执白巾舞蹈，专治女性精神病。据说，过去有一种硕大无比的白鸢，当它在天空飞过时，被它的影子所罩住的妇女都会得一种病。这种病在库伦旗、蒙古贞一带叫作“安代”，查干额烈便是专治这种病的萨满。目前，查干额烈很少见。在笔者的采访对



查干额烈

象中，查干额烈有一人，为科尔沁左翼后旗的白晓光。上述焦梅郎熟悉查干额烈事宜，为师傅关布孛额所传。

白晓光，为毛脑海之女。身患病症，久治不愈，父亲让她当萨满，被确认为查干额烈和莱青，后又跟随父亲一同入徒色仁钦。参加多次闯关仪式，已具备独立作法的能力。

2. 幻顿（hundun）

专事祭天、求雨以及与雷击等与天有关的仪式。据一些萨满讲，在所有萨满神职中，只有幻顿才可以主持祭天、祭雷、祭吉雅其等重大的祭祀活动。幻顿被视为长生天的外甥，因此，打雷时他可以骂天，故而他们是萨满中地位最高者。就孛额和幻顿的区别，在科尔沁近现代历史上有不少有名的幻顿，如库伦旗的老瑞幻顿、特古斯巴雅尔幻顿、赛音毕力格幻顿，奈曼旗的宝先幻顿等。在笔者采访的萨满当中该神职很少。如，阿敏乌日图（1957— ）幻顿，库伦旗额勒顺镇人，被色仁钦确定为幻顿，希图根为太爷，生前为当地有名的幻顿。



幻顿

3. 确精（qoijing）

与莱青一样，确精是佛教与萨满教融合的产物。确精平常是寺院里喇嘛，但他们能够像萨满一样附体，故又称“喇嘛孛额”。确精除了喇嘛的一般职守功能之外，专事丧葬仪式。目前，这种神职基本消失。

4. 达古奇（daguqi）

达古奇，意为“歌手”。在萨满神职系统中，此类神职比较特别。按照一般理解，萨满是能够附体和通灵的人。然而，达古奇是不能附体的——他们是

“没有希图根的萨满”。他们的主要职责是在仪式上帮助萨满击鼓歌唱，帮助萨满请神作法。过去，达古奇是安代治病仪式上不可或缺的角色。担当达古奇的人，不仅通晓仪式事宜，而且要有娴熟的歌舞能力，尤其要有过人的口头即兴能力。在仪式上，他们往往根据仪式的需要而即兴编唱歌词。

在调查对象中，色仁钦的三女儿八月是一个出色的达古奇。她经常帮助父亲和钱玉兰击鼓唱歌，而她自己因为没有希图根而并不能附体作法。

5. 牙斯别拉奇（yasu barigqi）

牙斯别拉奇，意为正骨人，是一种专门的萨满神职，专事接骨、正骨。治疗方式为默诵咒语，以酒喷涂，用手按摩，接正断骨，为蒙古族传统外科医术之一。据说，这种治疗手段在成吉思汗时期便在蒙古军队中大显神威，后通过萨满世代传承。目前，所能追溯的最早牙斯别拉奇为生活在18世纪末，19世纪上半叶的娜仁阿白渥都干（1770—1855）。据传，娜仁阿白是成吉思汗时代通天巫帖卜腾格里的弟子——科尔沁萨满的祖先霍布克图孛额之后。自小精通蒙医，擅长内科、精神疾病的治疗，尤其是位出色的牙斯别拉奇，年轻时便享誉草原。娜仁阿白被誉为科尔沁牙斯别拉奇之先祖。目前，娜仁阿白的外甥包金山将蒙古族和正骨术进一步发扬光大，其宗教文化特征逐渐淡化，成为蒙医中的一个主要分支。

6. 古日塔木（gürtam）

古日塔木与确精一样，是能够附体作法的喇嘛。平常，他们是寺庙里的喇嘛。而每年有只有几次附体。附体后进入迷狂状态，预知未来，决策重大事件。目前此神职已消失。

根据宗教文化属性，神职分为单一型、融合型、世俗型三种。单一型萨满尚保持着萨满教固有传统，孛额、渥都干、幻顿、查干额烈属此类；融合型指融合兼具萨满教和佛教双重因素的神职，莱青、确精、古日塔木属此类，作法时席地而坐，手执佛教法具，拜佛教诸神，诵唱藏语经。世俗型萨满是从萨满中分衍出来的世俗“神职”，达古奇和牙思必拉奇便是这种角色，此类萨满基本丧失了神职身份，但保留了部分宗教功能。

三、 蒙古族萨满的神灵世界

萨满教神祇种类繁多，关系复杂，而且因地因时而异，形成了自己特定的神祇系统和神灵世界。从文化属性上看，蒙古族萨满神灵中既有萨满教固有的传统神灵，亦有后来传入的佛教神灵，甚至目前东蒙地区亦有不少蒙古人供奉汉族民间宗教神灵。从神灵在整个神祇系统中的位置以及与萨满之间的关系方式和远近程度来看，有些神灵是萨满世界中的共同神灵，而一些神灵属于某些人甚至某一人。神灵—萨满—人，构成了蒙古族萨满三维角色结构。

（一）神灵类型

萨满教的神灵观的中心是万物有灵论。蒙古族萨满神灵繁多，大致包括三种类型。

1. 自然界

（1）天地、日月、星辰等宇宙天体。萨满认为，这些天体本身便是神灵，便祭祀崇奉之。在后来的发展中，出现“möngke tegri”——长生天这一萨满教最高的神灵。

（2）山川、河流、树木等自然物象和植物。萨满认为，山川和河流是神灵的化身，或是神灵栖身之所，故崇奉山川、河流，敬之、畏之，供奉之。而森林和树木，历来被看作是神灵的栖所，尤其是原野上孤立的蓬松树，格外受人敬奉。如，《蒙古秘史》中就有可汗登基仪式上众人绕蓬松大树而舞的描写，有成吉思汗用彩布装饰告慰神树的记载。在萨满教的创始神话中，生长在须弥山顶上的蓬松檀香树，是连接天地的神树，是萨满通向长生天的必经之路。



三叉路口上的神树

(3) 雷雨、风火等自然现象，被看作是神灵在显灵，因而备受敬奉。

2. 动物界

蒙古族萨满的神灵世界中，充斥着形形色色的飞禽走兽。其中，老虎、海青、鸢、蛇最为典型。如，科尔沁萨满翁贡中有一种“少布翁贡”（šibagu onggud），便是鸟禽形状的神偶。而能够请来老虎和蛇附体者，是法术高强的萨满，他们能够祛除顽固的病疟。

3. 人的魂灵

蒙古族萨满教认为，人有三魂：一者生魂，指的就是人的生命，它与人的身体联系在一起，魂去则人亡；二者游魂，可以离开躯体而游荡，人死后守护坟墓，附近游荡，享受生者从阳间送来的供奉，赐佑后辈；三是转生魂，具有再生能力的魂魄，人死后投胎再生为人。萨满教认为，三魂虽有区别，但融合为不可分割的一个整体。①

由于“三魂”观念，人的魂灵具有了永恒性。也就是说，虽然躯体灭亡，但灵魂依旧存在。正是由于三魂中“游魂”和“转生魂”的永生不灭，使得在萨满神灵世界中出现了两种与此相关的认识：一是，人的游魂不仅是永生不灭的，而且他的性格和需求也具有恒定性。因而，有些已故者的魂灵具有了神灵的品格，从而成为后人崇拜祭奠的对象，如故去的老萨满、部落的领袖等。科尔沁萨满把传说中的大萨满霍布克图尊奉为众萨满之先祖，故将其头像刻在冠冕上，并把他作为神灵来供奉。如，萨满向诸方神灵祈祷的神歌中，便有专门向霍布克图祈祷的唱段。另外，在蒙古族萨满的认识中，祖先的魂灵永远守望家族，因此需要经常供奉之。二是，人的转生魂是永生不灭的，人死后转生魂离开躯体，投胎再生。然而，萨满的转生魂与平常人不同，他们不是通过投胎而再生，而是选择另一个活人，给他病兆，接受自己为希图根，让他继承自己的衣钵。这样，他的魂灵便转载于生者而代代相传。萨满信仰体系中，有众多神格化的人物形象。如，翁贡中的呼日勒巴特尔（生铁勇士）翁贡、踢仍（瘸子）翁贡等，都是人物形象的偶人。科尔沁萨满中有“十万个翁贡”的说

① 乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店1989年版，第107—125页。

法，据说众翁贡是由唐朝名将——《隋唐演义》人物王金河和他率领的十万兵将的魂灵所变。这种演绎的基础便是游魂观。

（二）善灵与恶灵

萨满教观念下的魂灵，分化为善灵和恶灵两个阵营，而且还有兼具善恶双重秉性的神灵。

善灵为萨满所供奉的各种神灵，天地、日月星辰、雷电风火等均属善灵，它们从不危害人类，而且作为万物的支配者，是主宰人间的规则和规范者。它们居于高处，远远守望人间，而这些神灵一般不直接作用于人类。如，长生天和其它各种善天，都是萨满教崇奉和祭祀的对象。

在蒙古族萨满教观念中，有善天和恶天之分。善天位于西方，有五十五尊，恶天位于东方有四十四尊。恶天经常向人类和畜群散布病害和灾祸，而人们只有通过萨满来向它祈祷和贡献，才可避免。在科尔沁萨满神祇系统中，有一种硕大无比的巨鸢，据说天空中飞过时被它的影子所罩住的妇女，都会得一种癔病。这种病必须通过特定的驱鬼仪式才能祛除。另外，萨满教认为，人畜有病灾，是由于鬼魅蛊害。这些小鬼魅，蒙古语中叫“阿达”（ada）、“奇图古尔”（qidgür），有两种情况：一种是普遍存在的鬼魅，便是道不出具体称谓的各种各样的小鬼小神；一种是动植物的魂灵所变成的鬼魅，如狐狸、黄鼠狼、蛇等，也常常危害人间。还有一种鬼叫“崩”（bong）。有“嘿·崩”（hei bong）、“乌呼尔·崩”（ühüger bong）、“保扫·崩”（bosuga bong）三种。“崩”指得是“精”，蒙古语中“bong bütühü”或者“bong bolhu”，意思是“成精”。鬼是无形的，人看不到，它害人于无形中，手段是通过病灾或者法术来危害。“崩”却与鬼不同，它是有形的，可直接危害人。“嘿·崩”之“嘿”的直意是“空气”，是由冤魂变成的“崩”。“乌呼尔·崩”之“乌呼尔”是“坟墓”，是从坟墓中尸体所变成的“崩”。“保扫·崩”指得是由活人（多为年迈的老妇）变成的崩，这种“崩”白天在家休息，晚上出去专门找婴儿吃。阿达、其图古尔等小鬼小神，有的需要通过仪式来驱赶消灭，有的需要劝导祭祀。“崩”的消除，需要举行特定的驱除仪式。

有相当一部分神灵具有善恶双重秉性。这些神祇具有人类的需要和情感和

神灵的法力。此类神祗主要为已故萨满的灵魂或是先祖的灵魂。它们平常具有“善”的本质。然而，对它不恭敬或怠慢，可能招致愤怒，进而危害人间。这种神祇与人间的联系最为密切，常常直接作用于人类。他们有着常人一样的七情六欲，故，对人的态度往往由此而变。尊敬它、崇奉它，它便善待人间；怠慢它、触怒它，可能招致灾祸。因此，对于人来说，这些神灵具有善与恶的双重属性。

还有一些神灵是我们无法用善恶来区分的。如“希图根”（šitügen）。希图根是一名已故的萨满的转生魂，它往往从自己后代亲属中选择一个人来接受它。为此，当它选择一个人选（曲律，hülüg）的时候，就让他得病，并一直“折磨”到接受它为止。这种“蛊害”的动机无法用善恶来分。这里的病痛，毋宁说是蛊害，还不如说是神灵对所选对象的一种信号。在接受它之前，希图根和所选对象之间是相互矛盾的，而且希图根的选择是强加性的。但是，一旦选择对象选择了希图根，这种矛盾便化解，成为“相顺”关系，二者融为一体。因此从某种意义上讲，从矛盾到相顺，其实是从“恶”到“善”的过程。

（三）“请”与“驱”

神灵的地位、善恶性质以及萨满本身的层次不同，所采取的态度和方式亦不同。一般来讲，萨满对待神灵有两种态度以及相应的行为方式：一是敬而崇奉，二是厌而驱除。这种的态度一般要依据四点：一是神灵的高低层次。越是地位高的神灵，越要采取崇奉的态度，祭之供之，如长生天、诸腾格里、宝木勒等。这些神灵是萨满共同供奉的神灵。二是传统习惯。在长期的发展过程中，蒙古族萨满形成了一套约定俗成的习俗惯制，不因时因人而变。如，有幻顿这一神职，被看作是长生天的外甥，因而处理雷击事件或求雨等仪式时，可以指天骂天。这种违反常规的行事方式往往由传统习惯所致。三是善恶之别。一般来讲，萨满对待善神，主要采取祭祀、祈祷、供奉或者劝解、媚娱等崇奉行为；对待恶灵，主要采取驱逐、消除等方式。四是萨满以自己为基准，高者崇奉之，低者使唤之。萨满自己也具有神性，因此在神灵世界里，他们有着自己的特定地位。因而，所面对神灵的地位比自己高的时候，采取崇奉的态度；地位比自己低下的时候则采取驱使、劝导等方式。

总之，萨满对神灵的态度以及采取的行动主要有两种：敬奉和厌恶。仪式是解决人神之间关系的特定行为，不同的态度，致使采取的行为不同。一般来讲，对于"善"神，要敬之、请之，举行祭祀仪式或请神仪式，以祈祷、请求、规劝、抚慰为主，以歌舞愉悦神灵，仪式风格肃穆，神歌演唱具有较强的程式性。对于"恶"神，逐之、灭之，使它远离人间，便是驱鬼仪式，往往根据病人的情况而不同，神歌神舞具有较浓厚的即兴性。

（四）萨满神灵的文化属性

从文化属性上看，科尔沁萨满神灵不仅有蒙古族萨满固有的神灵，又有藏传佛教神灵甚至汉族民俗宗教的神灵。而且，蒙古族萨满与东北亚各民族萨满之间存在千丝万缕的联系，神灵系统之间相似相同之处颇多。

1. 蒙古萨满固有的神灵

蒙古族萨满的神灵世界中，本身固有的、原教意义上的神灵占多数。最具代表性的有长生天以及诸腾格里、宝木勒、吉雅其以及科尔沁萨满祖先霍布克图等神灵。这些或大或小的神灵，联系着蒙古族萨满教"万物有灵"观，从"虚无"的天地日月到山川大地、花草兽禽应有尽有。乌兰杰将萨满神灵分为四大类：长生天、广阔大地、鲁斯（八尊龙王）、人间各方神主。其中，人间各方神主包括五种：高山峻岭之神；敖包神树之神；千百万翁贡；凌空遨游的祖先；立下誓言，归队于萨满教巫师的某些鬼蜮幽魂等①。这些神灵中，所谓八尊龙王是来源于佛教学说，其他神灵均为蒙古族萨满所固有。

2. 佛教神灵

藏传佛教对蒙古族萨满教的影响还表现在萨满教的神祇世界中加入了许多佛教神灵，甚至有些神灵具有了萨满教与佛教融合的属性特征。主要有三个方面：一是，佛教神祇成为萨满教神祇系统中的重要组成部分，释迦牟尼以及曼珠希里、迦曼达克、吉祥天女等佛教神灵，往往也是萨满万圣殿里的成员，它们被供奉，在萨满祭词、神歌当中被唱诵。二是，在科尔沁萨满神灵系统中，

---

① 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈世界》，内蒙古人民出版社1985年版。

佛教神灵的地位往往更高，法力更强。如，白萨满的仪式开始时，先向方佛尊祈祷，再向长生天和萨满诸神祈祷。可见，佛教神灵的地位超过了甚至超过了长生天。三是，萨满神祇系统中的佛教神灵，其实已经是被“萨满化”的神灵，它们也像萨满神灵那样通过莱青、古日塔木等来作用于人，解决人间的灾祸伤病。

3. 汉族民间宗教神灵

科尔沁萨满中的有些神灵来自汉族民间宗教，最典型的为胡仙、皇仙、长仙供奉。下面照片为科左中旗韩秀英渥都干家中所立“仙堂”，用来供奉皇仙、胡仙、长仙以及马家二老太太。皇仙、胡仙、长仙，分别是黄鼠狼、狐狸和蛇，在蒙古族萨满神灵系统中，并无这些，其供奉观念以及方式来自汉族民间宗教。



汉族民间神灵供桌

2003年，笔者在色仁钦宇额家里碰到一位据称皇仙附体的中年妇女，家人带她来找色仁钦治病。当时色仁钦告诉我，蒙古人不信这些鬼怪，所以它们不危害蒙古人。然而这位妇女的丈夫是汉人，所以被皇仙所害。

钱玉兰本人精通“仙家”的“道行”。按照她自己的解释，“仙家”是指皇仙、胡仙、长仙等各路神仙而言。她说自己的祖上是内地来的汉人，故与这些神仙有“缘”。因此，她年轻时曾跟一名汉族仙家学习道行。

钱玉兰的弟子韩秀英亦供奉“仙家”。这是由于韩秀英的母亲的祖上为马姓汉人。20年来，马·达古拉恶疾缠身，钱玉兰经过作法得知她祖上中有个叫马二老太太，生前是仙家，如今其魂找到马·达古拉，要让她当道行。因此，2010年5月钱玉兰帮助韩秀英，在家里设立仙堂，供奉仙家。

调查中发现，目前科尔沁萨满中信奉仙家者大有人在，而立堂供奉者并不

多。有意思的是，我在钱玉兰家和韩秀英家看到，仙堂与萨满供坛是截然分离的。在钱玉兰家，萨满供坛和仙堂分别设在前后两屋，决不混淆。韩秀英家受房屋条件所致，萨满供坛和仙堂设于一屋。但是，萨满供坛设于正房的正西位置，仙堂则设于东北角，二者截然分开。据她们讲，举行仪式时二者一定要截然分开的。

可见，固有的和后来的，本土的和外来的诸因素交织在一起，构成了当代科尔沁萨满的神灵世界。其实，科尔沁萨满神灵不止以上三种。在更广泛意义上，科尔沁萨满可纵溯北方草原诸游牧民族，横向却与东北亚诸民族有千丝万缕的联系。如，科尔沁萨满有一种叫"奶奶包尔罕"（nainai borhan）的神灵，专门保佑小孩，使他们免受天花等疾病。在达斡尔、鄂伦春、鄂温克等民族萨满教当中均有这种神灵。这一共性昭示着蒙古族萨满与东北亚各少数民族萨满教神灵系统之间有许多共性和相通的方面。

（五）公共神灵与个体神灵

对于萨满来说，整个神灵世界不仅有善恶之分，而且以自己为基准，明显地分化为公共神灵和个体神灵两个领域。

1. 公共神灵

公共神灵，指所有萨满共同认知、认同，共同供奉的神灵。这种神灵分为三个层面：

一是长生天、吉雅其老人、宝木勒、九十九尊腾格里等，是几乎所有蒙古萨满共同供奉的公共神灵。

二是具有部落或地域特色的公共神灵。如，科尔沁萨满认为，成吉思汗时期的大萨满贴卜腾格里是全部蒙古萨满共同的先祖，而霍布克图孛额为科尔沁萨满共同的祖先。

三是不同的神职系统往往有自己特有的公共神灵。有三种：一种是黑萨满系统，供奉萨满教固有的神灵；一种是白萨满系统，萨满教固有的神灵与佛教神灵混合在一起；还有一种是莱青系统，他们的公共神灵是佛教金刚神——五尊确精。

2. 个体神灵

每个个体的萨满都有一个独一无二的神灵，这便是希图根。希图根是已故萨满的灵魂，它游荡于人间，从自己在世的亲属中寻找有“缘”之人。找到人选后，便用病痛告示他（她），让他（她）接受附体，继承衣钵。

需要注意的是，一个萨满可以有多个希图根，但一个希图根只能选择一个在世的人作为附体对象。也就是说，希图根是个体性的，反过来讲每一位萨满的希图根都是独一无二的，是只属于这位萨满的个体神灵。

在蒙古族萨满教各种神器、法器中有一种用金属制作的神偶，叫翁贡（onggud）。它即是神器、法器，而且是神灵的化身，从性质上看，它们是具有生命特征的有形神灵。这些神灵属于持有它的萨满，按照持有者的指示来实施行为。

（六）“神—萨满—人”的三维世界

“对于任何萨满教的定义来说，核心的问题是控制精灵的能力，这些精灵居住在可见与不可见的世界里，能够影响世界的生命、健康和丰产。”① 萨满世界是由“神—萨满—人”的三维关系所构成的。与世界上任何宗教信仰一样，萨满亦是为解决“人”的问题而存在，因此在三维关系中，“人”仍然处于中心地位。然而，在萨满教观念中，“人”的事情，根源在于“神”，“人”间之事与“神”界有关，是“神”决定并左右着“人”的喜贵或灾祸。因此，“人”必须与“神”打交道，让它们放弃祸害，善待人间。然而，“神”是能够直接作用于人的，相反，人却不能直接与“神”打交道。“人”必须借助第三方，才能与“神”沟通。萨满正是这样一个角色，他们介于“人”与“神”之间：一方面他们代替“人”向“神”表达意愿，作为“人”的代言人与“神”交流，解决人间事宜；另一方面作为“神”的传言人向“人”传达“神”的意志，通过附体来借“神”之力量，解决“人”事。

---

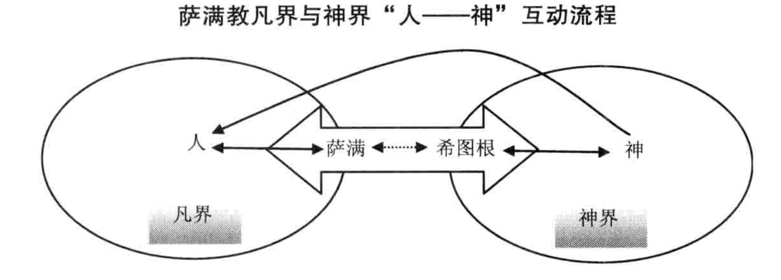
① ［英］菲奥纳·鲍伊著，金泽、何其敏译：《宗教人类学导论》，中国人民大学出版社2004年版，第228页。

1. 希图根

萨满是人，但是他们与一般人不同。萨满是一些具有“神”性的人。正是这种人与神的双重性，决定了萨满特定的角色特征。在与神的交道当中，萨满与神建立了一种特定的关系方式。在萨满教诸神灵当中，与萨满关系最密切，并直接与之打交道的是个体神灵——希图根。萨满只有通过希图根，才能与其他神灵相沟通。反过来，各种神灵的意图，只有通过希图根才能被萨满所感知。因此，萨满其实是凡界的“人”与神界的“希图根”二者的复合体。

神作用于人的表现是模糊的，如灾祸、病痛，但这种作用仅仅是昭示性的，而不是逻辑的。因此在“人—神”互动关系中，人通过萨满，萨满却借助于希图根，进一步希图根又作用于各神灵。反过来，神灵通过萨满将神界里的迅息传达给人。因此，凡界与神界、人类与神类之间以萨满和希图根相联结，形成扣环结构。

萨满教凡界与神界“人——神”互动流程



在这一关系结构及互动流程链中，包含两个界域：凡界和神界。凡界的“人”与神界的“神”处于二元关系的两极。“神”可以直接作用于“人”，“人”却不能直接与“神”交流。他们必须借助通灵者——萨满方能与神取得联系。因此，在“人”与“神”的二元关系之间，加入了萨满这一“第三方”。萨满是通灵者，他们能够与“神”取得联系。但是，他们的本质还是凡人，在原初意义上不具备“神”性，因此他们必须获得“神”性，才能与“神”沟通。神界里的希图根，主动选择了他（她）。通过仪式，“无形的”希图根借助萨满的躯体，显化为有形的萨满，从而“人”与“神”复合在一起，

实现直接的双向交流。因此，在萨满与神界之间，另有一个角色——希图根。

希图根是已故萨满的灵魂。因此，与生前那样，它们有着人类的情感需要和行事规则。因此，希图根具有“人”性特征。正因为如此，与那些高高在上的公共神灵不同，希图根与人最近，它们有时帮助“人”，有时往往因“人”触及它的尊严或利益而蛊害于“人”。

在民间，人们把萨满称为“有希图根的人”。萨满和希图根是彼此不分的两个方面：人有了希图根，才成为萨满；希图根通过萨满才能作用于人。在同一个躯体上，二者统合在一起。

希图根存在于无形，但它却有名有姓，并与在世的活人有着明确的社会关系。调查中看到，萨满对希图根都是以它生前的亲属称呼称之。如，胖丫头莱青的希图根是她的母亲宝良渥都干，因此她叫母亲。而宝良渥都干是钱玉兰的师傅之一。在一次请神仪式上，胖丫头的希图根附体，钱玉兰当即下跪口喊姑姑，敬酒献烟。



色仁钦与附体后的希图根交谈

调查中我们经常看到类似情况：一名萨满的希图根附体后，往往使现实中的人际关系发生扭转，附体期间师傅向徒弟下跪（实际是向徒弟的希图根下跪），生前是什么关系，便以此称呼之。也就是说，希图根通过附体暂时回到人间，其生前的社会属性得到暂时性的恢复。这就是说，通过附体，萨满把不在场的希图根请至现场，从而仪式上的角色结构和角色关系重新被建构，以此来达到“人”与“神”的沟通。

2. 曲律

按照萨满的理解，萨满本身是不能直接发挥宗教作用的，他们把希图根请来，再通过希图根来使唤其他神灵。因此真正发挥功能的是希图根，萨满只不过是希图根的曲律（hülüg，呼鲁格）——坐骑而已。

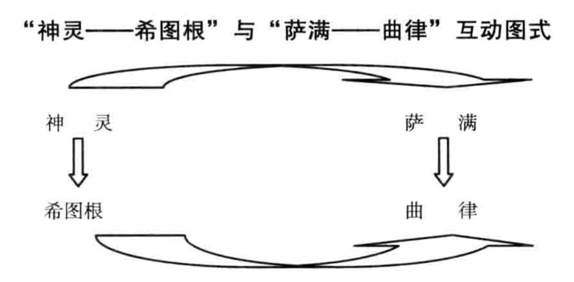
曲律的原意是“骏马”、“坐骑”。从神界的方向看，曲律是希图根的“坐骑”，也就是希图根在人间选择的附体对象；从人界的方向看，曲律便是萨满，或者是有“慧根”、有缘成为萨满的人。如，宝良渥都干去世后，灵魂游荡人间，最后找到了自己的女儿胖丫头。于是冥界与人界、死者与活人之间发生了联系。而这种死者和活人之间的关系基础是亲属关系。在我们的例子中，宝良和胖丫头之间是母女关系，而这种关系演化成了希图根和曲律的二元关系。图示如下：

以胖丫头和宝良为例的“希图根——曲律”关系图

神界	凡界
希图根	曲　律
死　者	活　人
宝　良	胖丫头
母　亲	女　儿
神　灵	萨　满

通过以上图式可以看出，希图根和曲律的二元关系，其实包含着多重关系。这种关系横跨神凡两界，它既是人间人际关系（母—女）的延伸，同时也包含了神凡两界之间普遍的关系类型。这些关系，其实是“神—凡”关系的不同侧面。神凡两界正是通过这一系列关系来进行互动，这些关系互为前提，互为基础，联结成了一个严密的关系结构。而且，所有的二元关系，都以“母亲—女儿”的关系为前提，这一关系把所有的关系结构紧紧地维系在了一起。其中，神灵和萨满是横跨神凡两界的角色，而神灵以希图根为与人类互动的代表，希图根则在人间选择曲律，作为它影响人间的工具。因此，“神灵—希图根”与“萨满—曲律”形成了更大层面上的二元关系，所有的萨满事宜都围绕着这一关系建构和展开。

“神灵——希图根”与“萨满——曲律”互动图式



可以看出，萨满与神灵之间，是通过希图根联结起来的。而曲律本身并不是个实体，而是一个特定的角色名称。同一个主体，对于希图根而言是曲律，对于人间来说却是萨满。

3. 阿达

如前所述，神界里不仅有神灵，亦有各种各样危害人间的阿达（ada）和奇图古尔（qitgür）。这些鬼魂，并不独立存在，而是依附于希图根而生存的。据讲，萨满在世时候主要以驱鬼除魅为业，被他们生前所驱除的阿达，在他去世后跟随其希图根的左右。因为，希图根与这些鬼魅有承诺（tanggarig，意思是“誓言”、“承诺”），萨满只能在人间将其驱除，而到了冥界，希图根不能再次将其消灭。因此，希图根找到曲律后，这些鬼魅便粘上曲律，使他遭灾患病。尤其希图根的法力弱的时候更是如此。据说，一个希图根的左右跟着三百六十个阿达。由于承诺，希图根本身对它们无能为力。曲律只有在师傅的帮助下，通过一次次的请神和驱鬼仪式，才能把这些阿达一一驱除。而每一次的请神，只能驱除一个阿达，故一名曲律参加三百六十次请神仪式，才能把阿达全部驱离干净。这样，曲律才能完全摆脱鬼魅缠身，其凡界的病痛才能根除。

可以看出，阿达和希图根其实是一个统一体，或者说阿达本身便是希图根的一个组成部分。这就使得萨满请神仪式本身具有了两面性：“请”与“驱”。也就是说，请神仪式是请“希图根”，而请来希图根的同时，驱除跟随左右的阿达。希图根只不过一个，阿达却有三百六十个之多，故希图根要请来三百六十次，却驱除了三百六十个阿达。

（七）师与徒

以上主要讨论萨满与神灵世界之间的关系。然而，萨满是人世间的人，是

社会中的人，他们有着与平常人相同的生活。因此围绕着每一位萨满，形成了另一个繁杂的关系网络。调查中看到，萨满和萨满之间通过师徒关系所编织起来的网，紧紧联系在一起来。

师，蒙语中叫“巴格西”（bagši）。该词古蒙语中指有学识的人。作为当时的智者，萨满亦称为“巴格西”。后来该词不仅指各种智者（如，萨满、喇嘛、医师），而且亦指师傅、老师。在当前的科尔沁萨满当中，“巴格西”指师傅而言。徒，叫“沙毕”（šabi），来自佛教名词。

田野调查中看到，萨满关系网络中的师徒关系，与我们今天师生关系，甚至与民间其他形式的师徒关系有着很大差别。这种差别主要表现在师徒双方关系的内容及方式上。

具体来讲，蒙古族萨满的“巴格西”与“沙毕”之间的关系，包含如下几个方面的内容：

首先，师与徒的关系，也就是一般意义上的“老师”与“学生”的关系。这一层面里，巴格西和沙毕之间的关系方式是“教”与“学”。即，师傅把仪式事宜和咒语、神歌传授给徒弟。

其次，“医者”与“患者”的关系。一个人成为一名萨满，前提是患病。这是因为希图根选择了他（她），这样他（她）就成了希图根的曲律。希图根通过病痛来昭示曲律，让他接受它的附体。在这一过程中，患者首先要找到一名萨满。如果萨满诊断他（她）有当萨满的慧根，而且已经被希图根选中，如果患者相信并继续治疗的话，必须拜前者为师。这样患者与萨满之间从医患关系，深化为师徒关系。因此，“医者”与“患者”的关系，是师徒关系的前提，而且这种关系亦是师徒关系的一个部分。萨满的整个学习过程，其实也是治病过程。治愈病痛必须将希图根请至附体，将跟随希图根的阿达驱除清理。然而，对于一个新人教者来说，他并没有能力自己请神附体，只能在师傅的帮助下请神和送神。同时，这个过程中，患者和萨满之间建立徒与师的关系，徒弟往往通过治病实践逐渐掌握萨满作法规则、方法、技艺。等到病痛痊愈，他也就成了萨满。或者说，他成了萨满，他的病痛亦将痊愈。

自己能够独立地请神附体，昭示着一个患者从一名学徒变成了真正的萨

满。他不仅能够控制自己的希图根，而且也能为其他患者请神治病。这样，他从一个患者和一名徒弟，演变成了医者和师傅。

其三，“入教者”和“引路者”的关系。如前所述，一个人成为萨满，最重要的是获得与神灵交往的能力。然而，这种能力并非与生俱来。虽然入教者都有既定的希图根，但他并不能自己请至附体，而必须求助于“第三方”。这个“第三方”就是师傅。师傅是医治他的人，也是技艺的传授者，而且又是把他领进萨满世界里的引路者。这里，师傅往往受神灵（包括徒弟的希图根）的旨意，把徒弟引向神灵世界。

萨满师徒关系图

萨满		**萨满**
师傅	——————	徒弟
医者	——————	患者
引路人	——————	入教者

总而言之，萨满世界里，一个萨满和另一个萨满之间建立师徒关系的前提是“患者”与“医者”的关系。然而，师徒关系又是医者治病的必要前提。因为，患者的病是由神界所起，唯有将希图根请至附体，方可消除病根。希图根上身，便成了萨满。在成为萨满的过程中，师傅不但为徒弟传授技艺、规则，医治其病痛，同时也将他带入萨满世界。正是这三对关系，构成了萨满师徒关系的基本内容。可以说，医患关系是前提，师徒关系是基础，“引路人——入教者”则联系着整个关系网络的起点和终点，是整个关系的核心内容。

四、 蒙古族萨满的象征体系

按照索绪尔的解释，语言符号所联结的不是事物和名称，而是概念和音响形象。符号是能指和所指的二元关系，它是由符号形式——能指，也就是符号的形体和符号内容——符号能指所传达的意义所构成的。简单地说，符号就是

形式和内容所构成的二元关系①。罗兰·巴尔特承认索绪尔提出的符号是一种包括能指和所指的复合词的概念。他认为，能指的平面构成表达平面，所指的平面构成内容平面。而且每一个平面都包含两个层次：形式和实质。接着，他提出自己"符号学的符号"的观点。在他看来，我们是可以参照语言符号来预测符号学符号的性质的。符号学的符号和语言符号一样，也是由能指和所指组成，但是它在实质这一层次上与语言符号不同。许多符号学系统的表达性实体的本质并不表意，人们虽然把它们作为符号来使用，但只是在一种辅助的意义上用它们来表意。因此，他将这些原本是实用和功能性的符号学符号称作符号——功能体。他认为，只要存在社会，每一种使用都有会转变为一种符号。特纳将符号的概念，运用到他的仪式研究当中，他说："'仪式'这个词，指的是人们在不运用技术程序，而求助于对神秘物质或神秘力量的信仰的场合时的规定性正式行为。象征符号是仪式中保留着仪式行为独特属性的最小单元，它也是仪式语境中的独特结构的基本单元。"因此从经验的意义上说，象征符号指的是仪式语境中的物体、行动、关系、事件、体态和空间单位②。也就是说，在仪式当中任何具有表意性的东西——无论是有形的，还是无形的，无论是物，还是表达行为，都具有表意的功能。下面将萨满仪式中的主要符号分为有形符号——器物和无声符号——音声两种，对其象征及其模式化的意义和功能进行释解。

（一）器物

萨满将自己身上穿的法衣，戴在头上的冠盔，手里拿的法器，身上的饰品，统称为"倘日根·额德"（tanggarig un ed）。其中，"额德"意为"物"，"倘日根"意为"誓约"，因为这些器物都是经过漫长的"修炼"而成。修炼法具的核心要点便是给这些器具，赋予神力。把神的力量赋予器具，其交换条件是要向神灵誓约，誓言自己按照规定使用神力，承诺愿做神的犬马，按照神的意愿和示意行事。也就是说，这些物品都是萨满向神灵誓约而获得神力，故

① ［瑞士］索绪尔：《普通语言学教程》，江苏教育出版社2002年版，第100—102页。

② ［英］维克多·特纳：《仪式过程：结构与反结构》，中国人民大学出版社2006年版，第19页。

称誓约之物——倘日根·额德。

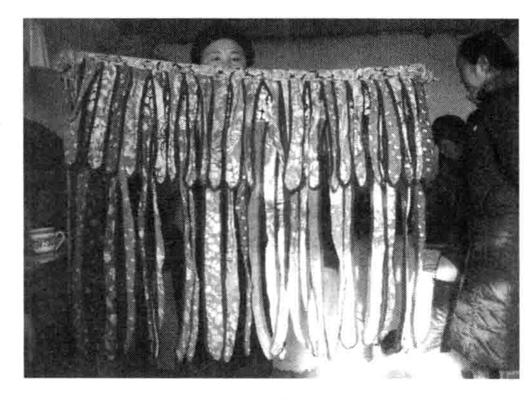
倘日根·额德是是被赋予了神力，具有了“神性”，因此有着特殊的力量和功能。

1. 服饰

萨满服饰主要有花裙和冠两种。

（1）花围裙

花围裙，蒙古语叫“alag debel”，直接意思是“花色衣裳”，是由多条飘带缝缀而成的裙子。由里外两层构成，里面为贴身衬裙，外面是飘带裙。飘带数量有十八个、二十四个等不同样式，颜色由黄、红、蓝、白、黑色为主。萨满在神歌中把自己唱作“alag debeltü”，意思是“穿花围裙者”，可见花围裙是萨满的标志。



花围裙

花围裙是萨满通向神灵世界的必备器具。只有穿上它，萨满才能获得法力而招来神灵。因此萨满作法时必须穿上花围裙。

根据传说，过去蒙古萨满穿的是整布制作的围裙。据说，科尔沁孛额的先祖霍布克图孛额与佛祖斗法，从空中掉下来挂在参天大树，裙子被撕成了一条条。身穿花围裙，叫“huyagalahu”，该词词根“huyag”，意为“铠甲”，为上战场打仗时身着铠甲的意思。可见，围上花裙，便是赶赴另一个世界，与神仙交流，与鬼怪相斗。花围裙具有法器的含义。按照萨满的理解，它的法力是神灵赋予的，因此花围裙不能简单地缝制。一个人决定当萨满，要到一百户人家，讨要一百片碎布条，缀缝成花围裙。之后，找四十九个坟墓，每晚到一个坟墓前念诵咒语，进行修炼，直到七七四十九天，才能修炼完成。

乌兰杰认为，萨满花围裙与蒙古人以花色布条装饰崇拜之物的传统习俗有关，而且他引征苏联考古学家奥克拉德尼科夫的研究，认为这种习俗与蒙古人

对蛇的崇拜有关。

（2）神冠

蒙古语叫“dugulga”，指作战时所戴头盔而言。神冠由两部分组成：里面是用衬布做的圆形衬帽，头冠带在衬帽外面，形成里外两层。神冠是一种无顶的盔，一般用金属（现在多以铝质为主）做成。用铁片做成头环，头环的上面前端为三至五个金属片，上面刻以图案。其中，中间为科尔沁孛额先祖霍布克图之像。右边的金属片上刻的高山，便是萨满教传说中的“雪白的山”，上面的树便是能够通天的参天大树，是宝木勒栖息的地方。右边第二个图案是一条龙俯瞰大海，便是“鲁斯”（龙王）。左边的两个金属片上分别是月亮和太阳以及天空和世间万物，代表长生天以及日月为代表的诸神灵。神冠的顶上，用两条金属片弯曲成十字状，作为冠顶。在冠顶的左中右分别固定着一个用金属制作的鸟。鸟的尾部穿有一孔，每个孔里穿挂着五彩布条。神鸟表示飞翔，象征萨满能够上天下地，遨游人神两界，五色布条象征神鸟的尾巴。



神冠上的图案

田野调查中看到，神冠的样子大同小异。如，色仁钦和钱玉兰的神冠是基本相同的。胖丫头的神冠却不同：图案以佛教图案为主调，后插橙、蓝、黄、红、绿五色彩旗和四面镜子。据介绍，这是莱青的服饰。五色旗表示莱青所崇奉的五位确精，四面镜子代表世界的四方，具有照妖镜的作用。

2. 法器

萨满法器包括亨格日格、锠、九面镜、心镜、瓦斯尔、翁贡、符咒、伊勒嘎、昭力格、吉达、剑、塔舒尔等。

（1）亨格日格（henggerge）

全称是“塔拉·亨格日格”（tala henggerge），意思是“单面鼓”。亨格日

格有两种：一种是“握执型”，科尔沁萨满所用的鼓便属此类；一种是“抓执型”，除科尔沁以外的其他地区蒙古萨满都用此类鼓。科尔沁亨格日格是将三寸许的薄铁片，围成直径约一尺半的圆圈，再把褪毛的生羊皮或驴皮蒙在其单面上，鼓身下按有尺许长的鼓柄。作法事时一手执鼓，一手用“扎舒尔”（zasigur，鼓槌）来敲鼓。“扎舒尔”即鼓槌，是以约一尺长的木片或竹片，外面裹以红布或兽皮。蒙古国喀尔喀、布里亚特，内蒙古巴尔虎等蒙古族萨满所用的亨格日格均为“抓执型”萨满鼓，因而又称“抓鼓”。其形制是将宽约寸余的榆树、杨树或落叶松板条弯成直径为二尺左右的圆圈，用狍、鹿、山羊、牛或疯狼皮蒙以单面上，并以固定。在鼓背圈上钉上三或四个铁环，环上系皮条作为三角形或十字形把手。另外，还有正圆形、椭圆形、蛋卵形、三角形、五角形等不同形制的亨格日格。

亨格日格是蒙古萨满最重要的法器之一。一名萨满只要有了一把亨格日格，即使没有其他法器也能够行巫作法。这与亨格日格特定的仪式功能相关。音声是仪式最主要的标志之一，有了音声，才能算是有了特定的仪式氛围。这里，鼓乐和神歌一样，是向神灵发出的一种语言，是人神交流沟通的媒介。没有了神歌和鼓乐，人神无法沟通，人无法作用于神，神也无法回应于人，仪式也就失去了它的效应。因此，只要有了神歌和神鼓，萨满就能够与神沟通，仪式也就能够得以进行。

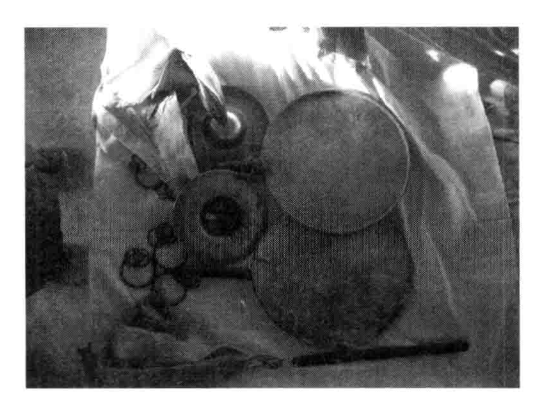


巴尔虎萨满抓鼓

根据科尔沁萨满传说，过去亨格日格是双面大红鼓。霍布克图孛额时候，萨满能够骑着双面大红鼓上天下地。后来，霍布克图孛额与佛祖斗法，双面鼓的一面被佛祖的瓦其尔击破，变成了今天的单面鼓，也失去了上天下地的功能。

（2）铝

铝，便是钹，是莱青所用法器。这一法器来自于佛教寺院，是喇嘛作法时所执法器。后来，科尔沁地区萨满的佛教化，产生了萨满教与佛教合流的“莱青”这一特定的神职。莱青的功能范围以及相关仪式与孛额、渥都干完全相同。只不过仪式上所用的符号却有区别。如，莱青只向佛教神灵五尊确精祈祷；他们不像孛额、渥都干那样地上舞动作法，而是席坐附体；他们唱诵藏语经文，并用铝击节请神附体。铝是莱青区别于孛额的主要器物标志之一。无论男女，只要用的是铝，那便是莱青。

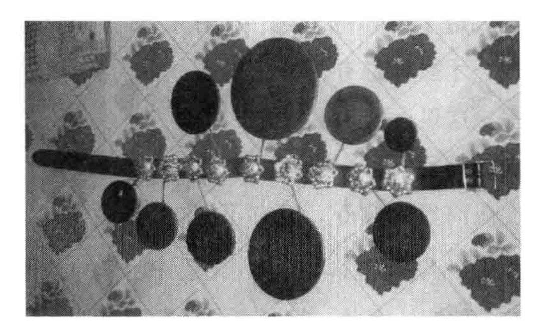


鼓和铝

铝是法器，也具有乐器的意义。其节奏模式与亨格日格鼓点一致。

（3）九面镜

九面镜，称“yisün toil”，是蒙古萨满主要法器之一，由青铜铸成，故又称“铜镜”（hürel toli）。在宽约半尺的皮带上钉有九面（实际上，“九面镜”并不一定九面，考查中发现有七面镜者、也有三面、四面者。据称凑够九面为最好）。大小不一的圆形青铜镜，镜面上镂有神、鱼、龙、树木、花卉等图案。在作法时萨满将其系于腰上，舞蹈时九面铜镜相互碰撞发出“哗哗”作响。



九面镜

据说，过去萨满铜镜有十八面之多。大萨满霍布克图与葛根喇嘛斗法，被他从空中击落，挂在参天大树的树枝上，其十八面铜镜尽剩下一半，从此科尔

沁萨满的铜镜便从过去的十八面，变成了今天的九面。铜镜伴随萨满的一生，穿上花围裙，戴上神冠，围上铜镜，手执亨格日格，便是典型的科尔沁萨满。据色仁钦讲，铜镜是萨满世传法器。萨满死后，铜镜自动消失，自埋于沙土。等萨满的灵魂找到合适的曲律，后者成功地请希图根附体后，铜镜自己从沙土里滚出，找到新的主任。

九面镜在萨满舞动时发出的“哗哗”声响，具有召唤神灵、震慑鬼怪的作用。仪式上，九面镜发出的声响无节奏，却随着舞动动作而有明显的强弱缓急变化。往往附体之前请神时，舞动动作缓慢有一定的律动节奏，九面镜发出的哗哗响声相对规则。等到神灵附体，萨满失去控制，失去律动，铜镜响声一片哗然。最后神、萨满动作趋缓，响声渐弱。

（4）吉达

吉达（jida），蒙语中的意思是“矛”，实际上是剑。因剑身上刻有北斗七星，故又叫“七星宝剑”。有两种，一种是比匕首略长的短剑，一种是七星长剑。吉达是用来震慑阿达、奇图古尔和斩杀崩的，主要用于各种驱鬼仪式。仪式上，萨满口念咒语，唱诵神歌，用吉达猛戳砍病者四周，以此驱驱赶鬼魅，消除灾虐。



吉达

据库伦旗民间文化研究者巴特尔说，年轻时他采访一位当地萨满，二人成好友。有一次在驱病仪式上，病人狂动不已，无法控制。萨满便拿出吉达，插入自己的腹部，剖开肚子，另一只手拉出肠子，使得病人体内的鬼怪立刻吓住，跪地求饶，向他誓言，永不再犯。于是，萨满将肠子放回肚子里，用手一摸到伤处，剖开之处立刻不见痕迹。

色仁钦孛额告诉我，鬼怪法力不高时候，用吉达作武器将其驱逐，如果

法力强，却久久不肯离去，只能用此“自残”的方法，让它见血，方能吓退鬼怪。但此举消耗法力很大，一般驱鬼仪式并不使用，只有举行“伊克·固日么”[①] 仪式上驱除顽固鬼魅时候用之。

（4）铃鞭

铃鞭，叫“弘哈·塔舒尔”（hong-ha tasigur），又叫“苏海·塔舒尔”（su-hai tasigur，“苏海”指红柳，鞭杆用红柳制作，故得名。在尺许红柳条上用红绳固定皮鞭，鞭杆尾端系一个铃铛，并以五彩绸布缀饰之，挥舞时铃铛作响，其声具有震慑鬼怪的威力。按照萨满惯例，皮鞭必须用疯狗皮制作，以河边采来的红柳条做为鞭杆，并经过七七四十九天的修炼，方可获得神力。



铃鞭

铃鞭的功能与吉达相似，是驱鬼仪式必备武器。驱鬼仪式上，萨满用铃鞭抽打病人以及周围，以驱除病魅。

（5）护心镜

护心镜叫“jirühen toli”，形状跟九面镜相同，却略小。用绳挂于胸前，防止鬼怪或其他萨满蛊害，起到保护心的作用。

（6）符咒

符咒是萨满用来防御和驱除鬼怪时所用的符字。田野调查中发现有四种符咒：第一种是用白酒在白布上画符，口念咒语，病人拿回烧成灰，拌之酒喝。是在已故萨满色仁钦家所见。第二种是血字符，萨满用舌血画符，念诵咒语，烧灰泡酒喝。2006年田野调查时，色仁钦在家为一名从呼和浩特远道而来的

---

① 固日么，便是驱鬼仪式，分为伊克·固日么（“伊克”意为“大”，指大型驱鬼仪式，主要用来驱除“崩”等顽固鬼魅）、顿达·固日么（“顿达”意为“中”，指中型驱鬼仪式）和巴嘎·固日么（“巴嘎”意为“小，指一般的驱除阿达的仪式）三种。

患者开符咒时割舌取血，制造符咒。第三种是毛笔字符，用毛笔蘸墨在白布上写符字，患者以烧灰泡酒喝，2009 年在钱玉兰家所见。第四种是印章符，有专门的印章翁贡，念诵咒语，将章盖于白布，烧成灰以泡酒喝，在钱玉兰家所见。

（7）瓦其尔

瓦其尔（waqir），本为佛教法器，类似萨满的护身符，一般青铜制成，三寸许，两端尖物，用红绳挂于胸前，起到辟邪驱灾，增强法力的作用。

符咒

3. 神偶

（1）翁贡



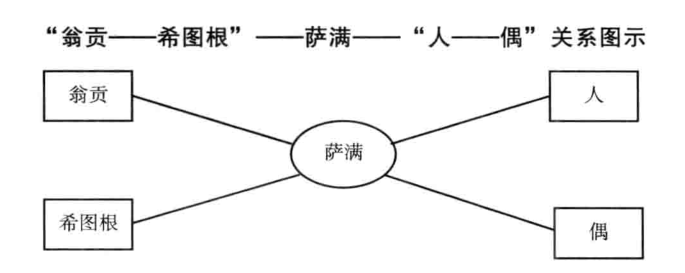
色仁钦孛额的翁贡

翁贡（onggud），便是平常指的精灵，用金属制作的人形或禽兽形偶人，是蒙古萨满的主要法器之一。在萨满的认识当中，翁贡是两种概念的结合体：其一，它是一种存在于冥冥世界中修炼成真果并得到法力的游魂，在这个意义上，翁贡与其他神灵一样是一种虚幻的存在。其二，现实世界里翁贡是萨满的“倘日根·额德”，是具有法力的形似偶人。因此，在另一个世界里翁贡是神灵，在人间它却是萨满手里的神偶。这里，神偶是翁贡在人间的形态。

在蒙古族萨满教中，翁贡有着十分重要的意义。萨满神灵观认为，“长生天的坐骑是宝木勒，宝木勒的坐骑是十万翁贡，翁贡的坐骑是孛额，孛额的坐

骑是我们。”其中，宝木勒被认为是萨满教最高神灵长生天的忠实犬马，它栖息在雪白山上的参天大树上，是周游世界的十万翁贡的主人。翁贡却是直接影响于人间的神灵。然而，翁贡跟希图根不同，后者是通过附体萨满而发挥作用，翁贡（神灵意义上的）却是通过神偶的激活来发挥作用。对于萨满而言，希图根是用神歌、舞蹈请来附体的，翁贡的激活却用咒语。二者都由萨满来主事实施。关系结构图示如下：

“翁贡——希图根”——萨满——“人——偶”关系图示



翁贡和希图根都是亡者的魂灵。翁贡是由古代勇士魂灵所变，属“公共神灵”，在人间，它指向一种特定的偶像。希图根是“个体的神灵”，它是已故萨满的魂灵所传。平常，作为魂灵的翁贡和作为偶像的魂灵，分别处于神界和凡界，彼此分离。萨满把这种“魂”与“体”连接起来，将神界的魂灵请至人间神偶上，通过二者的融合，使神偶获得生命和法力。这与把希图根附体于人的原理是相同的。萨满教观念里，翁贡的地位高于希图根，到了人间，希图根附体于人，翁贡却通过其人间的物化形偶来发挥作用，成为萨满手中用来使唤的法器。可见，“翁贡——希图根”这一对神界里的关系主体，在凡间的显现形式分别是人和物（偶），而且它们之间形成了“支配者”和“被支配者”的二元关系。因为，虽然翁贡被萨满尊为神灵，但在凡界，它却要受到萨满的驱使。从这个意义上讲，萨满和翁贡之间从“人——神”关系，转化为“人——器”关系，再构成“主——仆”关系。通过特定的过程，凡界的人与物获得了神性，这种神性使人超出了作为“人”的能力范围。通过仪式，凡界本无生命的器偶，具有了生命，被赋予了超乎人间的神性力量。通过这一转换，神界里的神灵被人间的萨满所控制使唤，萨满便成了神灵（翁贡）的主人。

按照科尔沁萨满传说，众翁贡源于唐朝，为唐王李世民手下大将王金河所

率十万大军魂灵所变：

当年唐王李世民率百万大军出征东辽，走到今天通辽市科尔沁左翼中旗宝龙山一带，一望无际的大海挡住了大军前行的路。军师徐茂功夜观天颜，获知破解之术。他命大军驻扎在离大海二十余里地之外，派一名探兵去察看大海。探兵回来后，军师问他“大海是否已变成沙海?”探兵说否，军师便斩首。如此多日，每天有探兵被斩首。一日，有一个探兵去探看，回来途中心想横竖是个死，干脆撒个慌试试。于是向军师禀报说，大海已变成了沙海。其实天机所等的就是这句话，探兵话一出，但见一望无际的汪洋大海，瞬间变成了茫茫沙漠。

大军出发前，徐茂功特意嘱咐全军，渡过沙海时万万不可回头，众将士允诺。唐军一批批渡过沙海，最后是王金河所率十万运粮将兵。大军快走到沙海边的时候，有一名士兵心生好奇，偷偷回头一看，结果沙海瞬间又化作汪洋大海，王金河和十万将士全部淹没。

后来，唐军平息东辽凯旋而归，唐王李世民犒赏兵将，长安城里好不热闹。然而，晚上时星夜晴天突刮大风，伸手不见五指，黑风中伴随阵阵鬼哭声，如此连续数日不散。太宗皇命人速速请来徐茂功。军师掐指一算，便知是王金河等人魂灵作祟。于是立刻禀奏太宗，速速册封这些冤魂。于是太宗发布诏令，将十万将士封为翁贡，将大将王金河封为十万翁贡之首。之后，长安城里恢复了往往的平静。

据说，王金河所率将士掉入大海里，俯冲着掉下去的变成了孛额，旋转着沉下去的变成了额烈，张舞着莲花手下去的成了莱青。①

萨满神歌中唱“本自唐朝起，翁贡始周游”，由来于此。

翁贡不能够独立行事，它们必须在萨满的指令下才能行事。据色仁钦讲，翁贡也是世传的，希图根生前所用的翁贡，等到找到曲律并成功附体后便自动

① 根据色仁钦孛额的讲述。

找上门来。

萨满通过念诵特定咒语使唤翁贡。翁贡的作用是帮助萨满完成相关仪式事宜。包括向萨满传达神界的信息，预知未来，解答疑难以及帮助萨满萨满完成驱鬼消灾等法事，甚至受萨满委派蛊害他人等。据色仁钦讲，念特定咒语，翁贡就能腾空飞起，可帮助主人打酒，甚至偷来别人的东西，替主人放牧，甚至帮人找来丢失之物。据他讲，过去萨满和萨满之间斗法时，念诵咒语使唤各自的翁贡相斗。

翁贡职能以及能力的大小和性情的凶猛或温顺，因其形状而不同。翁贡有毛日翁贡（mori onggud，骏马精灵）、惕仍翁贡（tireng onggud，瘸子精妙）、呼日勒巴特尔翁贡（hürelbagatur onggud，青铜精灵）、鸟禽翁贡（sibagu onggud，鸟精灵）、恼海翁贡（nohai onggud，狗精灵）、巴日斯翁贡（bars onggud，老虎翁贡）等。其中，呼日勒巴特尔翁贡和惕仍翁贡、鸟禽翁贡最多。据说，在众翁贡中毛日翁贡和恼海翁贡性格最暴烈，法力最强。

（2）伊勒嘎

伊勒嘎（ilga），有人称是通古斯语，为“花”的意思。它是一种剪纸图案，用于闯关、驱鬼等仪式上。伊勒嘎在不同的仪式上有不同的功能。如，闯关仪式上，用伊勒嘎围成栅栏围住仪式场地，是用来阻挡其他萨满或鬼怪的侵扰。驱鬼仪式上，萨满将病魅转移到伊勒嘎上，把它烧毁，表示消除病灾。



伊勒嘎

过去，用绸缎或布匹裁剪伊勒嘎，如今用白纸或黄纸剪制。孛额、渥都干所执仪式用白纸剪制，莱青所执仪式用黄纸剪制。伊勒嘎图案包括八层。其中，自下而上第二层为八只鬼，以下是地狱，以上逐层从地狱到人间，包括水、木、火等图案。

（3）兆力格

兆力格（jolig），是用白面或荞面制作的人偶，用于驱病仪式。驱病仪式的最后，萨满将病人身上的鬼魅转移到兆力格上，把它烧毁，以示驱除病人身上的鬼魅。在大中小固日么仪式上，兆力格是不可或缺的器物。

（4）吉雅奇

吉雅奇（jiyagaqi），是五畜的保护神。关于吉雅奇，科尔沁民众当中流传着一则传说：

据说，过去有个叫吉雅奇的穷苦牧人，一生为富人放牧。临死时他把富人请到自己的蒙古包，请求自己死后为他穿上放牧时穿的衣裳，挎上套马杆，安葬在平日放牧的山岗上，希望自己的亡魂继续照看心爱的畜群。富人答应了老人的请求。但老人死后，富人把老人的请求抛至脑后。不久人们发现，每当日落西山的时候，吉雅奇老人的身影便出现在昔日放牧的草原上，骑着黄骠马，挎着套马杆，赶着畜群。接着富人的畜群暴发瘟疫大量死亡。富人百般无奈，请来一名大孛额。孛额告诉他，由于他违背了承诺，使死去的吉雅奇老人的灵魂作祟。让他赶紧为吉雅奇制作一个神像，供奉之。于是，富人请来一位手巧的少女，用绸缎制作其身，用珍珠和龙棠制作其眼睛，制成人偶挂在蒙古包里，请萨满为它举行了祈祷仪式，天天用红白食品供之。之后，人们再也见不到吉雅奇的魂灵了。五畜不再得瘟疫，反而越来越肥壮。消息一传开，牧人纷纷制作吉雅奇的神像，挂于蒙古包里，以图五畜平安。吉雅奇供奉从此在草原上盛传。

科尔沁蒙古人将吉雅奇叫作“吉雅奇阿爸”，与专管小孩天花病的奶奶神并列在一起，把二者的神像置于蒙古包里供奉。

神像制作完成后，请萨满到家里，举行激活仪式，叫“jiyagaqi amilagulhu”，设置供坛，以红白食品和美酒供之，演唱专门的吉雅奇祈祷歌，把他的魂灵请至神像上。

（5）宝木勒

前面提到宝木勒，是长生天的曲律，是十万翁贡之统治者。宝木勒（bagumal），蒙语中的意思是“从天降临的”，是从天降临的神灵。

关于宝木勒，科尔沁萨满当中有一段传说：



宝木勒供奉

玉皇大帝有一个女儿偷偷下凡与一个凡界的青年结婚了，生了两个可爱的儿子。玉皇大帝闻知后十分恼火，命天神把母子三人抓来，而且不顾王母娘娘的劝说，把两个幼子扔下了杜乐杜钦山。扔下去的两个幼子变成了凶猛无比的两头疯公牛，到处吃人，谁也征服不了。达尔罕王找来霍布克图孛额和他的妹妹希日勒吉渥都干来商议对策。霍布克图孛额建议达尔罕王爷，必须由内蒙古四十九个旗共同祭祀二牛，才可平息。达尔罕王将信将疑。霍布克图便请达尔罕王准备祭品，上山祭祀，击鼓唱歌。两头疯牛来到供桌前，祭祀完毕，疯牛便死，王爷大喜。可是不久，达尔罕王爷的儿子病了，接着全旗老少中传播病患，无奈再把霍布克图孛额请来。霍布克图说，病根在于上次王爷未听信他的话，没有号召全体四十九个旗共同祭祀二牛。二牛虽死，但它们的灵魂仍然在作祟。于是，他请王爷找来貂皮和珍珠等，亲手制作了二牛的神像。考虑到二牛是神灵，故把头制作成半人半牛模样，用绸缎制作身躯，用貂皮作眉毛，用珍珠作眼睛，名曰“宝木勒”。

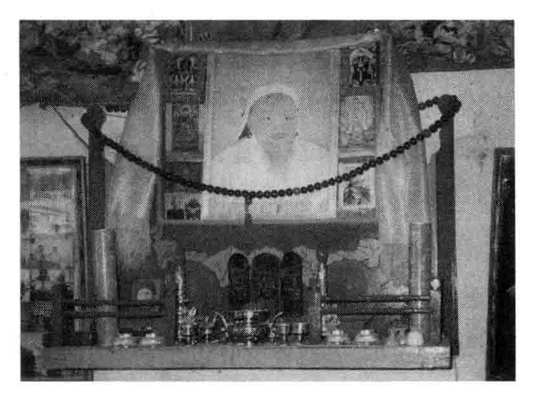
宝木勒是上天的外孙，而且是被王公贵族所奉信，故被认为宝木勒是“台吉”家族（成吉思汗黄金家族世传尊称）的神灵。钱玉兰告诉我，宝木勒并非谁都可以供奉，唯有台吉血统的家族才能供奉。现在“包”姓蒙古人，为台吉血统，便有资格供奉宝木勒。

宝木勒的供奉与其他神灵的供奉不同。制作好宝木勒偶形后，由资深的萨满举行仪式把宝木勒的魂灵请到神像上。之后，蒙古包外面的右前上方，制作神龛，把宝木勒请到神龛上，平常以酒和食物供奉之。如今科尔沁蒙古人筑室而居，故在右前方屋檐下制作神龛，把宝木勒供于内。据说，宝木勒有着崇高

的地位和强大的法力，供奉宝木勒能够驱除顽固恶灵，保佑人畜平安。笔者在青年孛额图力古尔家看到所供奉的宝木勒。因为他父亲早亡，兄弟几个均有残疾，故请色仁钦孛额察看原因。色仁钦告诉他们，是因为祖上有人曾是萨满，曾供奉宝木勒，现在没有供奉了，宝木勒便以病灾告示他们。因此，他们把宝木勒请到家里供奉。图力古尔告诉我说，自从自己当了萨满，把供奉宝木勒以后，家里的病灾好了许多，自己的癫痫病也有明显好转。

4. 神龛、供桌与供品

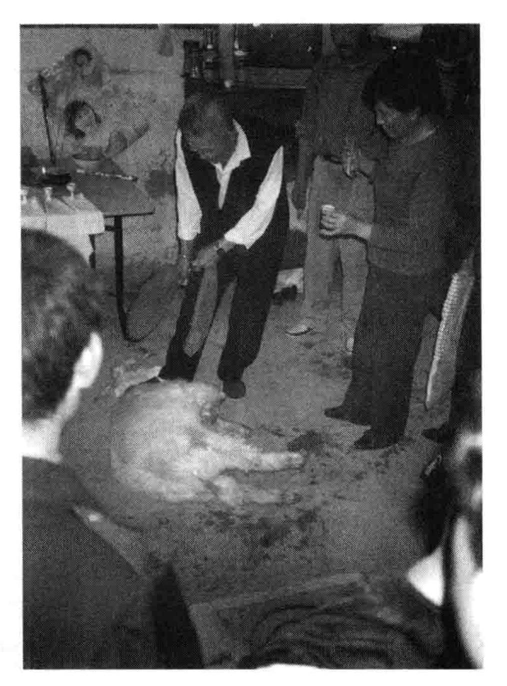
供品（tahil），有各种食物、酒、香等。供桌（tahil un sirege）上摆放神像和倘日根·额德。按照习惯，无论是请神仪式、闯关仪式还是固日么仪式，第一步便是向各方神灵祈祷。祈祷时萨满面对供桌，对着神灵在人间的有形符号显像——神像以及各种标志性器物而唱诵神歌。



色仁钦家中的萨满供桌

供桌摆在房屋正西方或者西北位置上。因为萨满的观念中，西方（西南、正西、西北）位置是五十五尊“善天”所处方向。而且供桌要摆放在正屋。科尔沁地区蒙古族居民的典型住房结构由三个部分构成：西面是正屋，由家主和家庭成员居住和用膳，同时作为客房；中间屋子是厨房；东边的屋子供未出嫁的女子或其他年轻成员居住。供桌摆放在正屋，表示对神灵的尊重。按照习惯，老人的铺位安排在正屋西边的位置。供桌在老人铺位的上方。供桌一般由两个部分组成：神龛和供桌。神龛，墙壁上固定一个架子，将各种神像按照地位的高低由上而下排列挂放，或者摆放在桌子上。在神像的上方和左右悬挂哈达或佛珠之类。神像下摆放“倘日根·额德”，包括翁贡、吉达、塔舒尔、亨格日格、锠、护心镜等。神龛上摆放不下的东西，可放置在神龛下的供桌上。

供桌上摆放的供品有香和食品。字额、渥都干上三柱香，莱青上五柱香。因为莱青系统供奉神灵是五尊确精。食品包括“红食”（ulagan idegen）和“白食”（qagan idegen）两种。红食指肉食，白食指各种奶食品、点心、糖果、水果等。其中，白食是一般供品，红食为主要供品。



敬献活牲

红食叫做“书色”（sigüsü），便是整羊而言。“书色”，是蒙古族用来祭祀神灵和招待贵客的最尊贵的食品。按照萨满的习惯，举行请神仪式时以“书色”敬献诸神灵。在多次闯关仪式的调查中，笔者看到，参加闯关仪式的新学徒，每人要带来一只白公羊。这种当作献祭的公羊，全身不得有伤痕。闯关仪式那天，举行献“书色”仪式。师傅先着装击鼓歌唱舞蹈，祈祷诸神灵，把诸神灵请到它们各自的位置。这时，徒弟逐次把自己带来的羊拉到供桌前，师傅逐个唱歌敬神。师傅用脚轻轻踩在羊脖上，击鼓唱歌，期间羊往往静躺不动。如果羊动身起立，萨满便检查其身，断定由于羊身上有瑕疵，神灵拒绝接受。敬献活羊后，学徒们把羊牵到外面宰杀，煮整羊。第一锅煮好之后，端到供桌上，萨满开始唱诵《书色赞》，敬请众神享用。

供奉有仪式供奉和日常供奉两种。日常供奉是萨满每天都向神灵祷告，供奉食物；而像献“书色”等供奉，只有在特定仪式上进行。

（二）无形符号

包括祷词、神歌、舞蹈、器乐、巫术、传说、咒语在内的无形符号，与上述器物相辅相成，构成了蒙古族萨满符号系统。

1. 祷词

祷词，仪式上萨满向神灵祷告的言词，蒙古语叫“道德勒嘎”（dagudalga）。该词的直接意思是“招唤”。从形式上看，它与神歌相似，但它不是唱出来的，而是在一定节奏和旋律上吟诵出来的，类似民间祝赞词。笔者在呼伦贝尔巴尔虎萨满敖包祭祀仪式上看到祷词。科尔沁萨满中未见祷词，是以神歌取代之。

2. 祝赞词

祝赞词（irügel magtagal）是蒙古族最主要的口传体裁之一。祝赞词是一种包括祝词、赞词、颂词、祭词、祷词在内的综合体裁，既包括世俗的，又包括宗教信仰的。学界认为，世俗性的祝词、赞词是在一部分萨满教祭祀仪礼民俗化的过程中，由民俗化的萨满祭词演化而来（荣苏赫、赵永铣、梁一儒、扎拉嘎 2000：136）。祝赞词贯穿于蒙古族社会文化生活的方方面面。尤其在民俗社会中，有合利木沁（helemürqin）这一民俗角色，便是专门祝赞词人，是经验丰富的仪式专家。

从文体特征上看，蒙古萨满各种敬神、娱神歌曲，均有祝赞词的性质特征。然而，较之神歌而言，祝赞词介于唱和说之间，是在一定节奏和音调起伏的韵文体吟诵。祝赞词有口头祝赞词和吟诵祝赞词两种。前者是指人际交流所用，是一般性的祝福词。如，师傅对徒弟说“yiren büge in degetai yehe saman bol”（愿你成为九十个孛额之上的大萨满），是一句祝福词。据说，师傅的这种祝福只对极少数特别亲近的徒弟。另一种是在特定仪式上所用的专门祝赞词，如《献书色祝赞词》，是专门向神灵敬献整羊时吟诵。

3. 神歌

我们平常说的“神歌”，蒙古萨满叫“orilga”，该词是多义字，“呼唤”或者“邀请”的意思。在萨满看来，给神灵唱的和给人唱的是不同的，给人唱的叫“道”（歌，daguu），给神唱的叫“orilga”。神歌是萨满仪式上的最主要的符号之一，它是萨满与神灵交流的语言。因此，无论何种仪式，均需有神歌贯穿始终。

神歌的内容和功能主要有如下：

祷告和请神。仪式开始时，首先向各方神灵祷告。其中一些神灵无需专门请，只需祷告便能得到其保佑，有些神灵却需要在祷告的同时用神歌请到仪式现场。

需要注意的是，孛额和莱青的神歌系统是不同的，祷告和请神的方式也有差别。莱青祷告的不是长生天为首的传统神灵，而是佛教神灵确精。所唱神歌为藏语经文，曲调与孛额、渥都干所唱神歌亦不同。

科尔沁萨满歌曲是祷告和请神歌曲有九首，依次是：《向佛教神灵祷告》、《向九十九尊天祷告》、《向吉雅奇阿爸祷告》、《向奶奶神祷告》、《向宝木勒腾格里祷告》、《向诸翁贡祷告》、《向诸方位之神祷告》、《向霍布克图阿爸祷告》、《向师傅祷告》。从佛教神灵和萨满教九十九尊天开始，到畜群保护神吉雅奇和专管小孩子的奶奶神，再到专管十万翁贡的宝木勒神，一一指名祷告后，向十万翁贡和四面八方的神灵祷告，向科尔沁萨满祖先霍布克图祷告，最后向师傅的神灵祷告，把各方神灵“请”到它们各自的神位（bairi）上。

萨满把这些九首神歌，统称为“孛额的四册子”（büge in dürben debter）。据说，过去这些歌的歌词用毛笔写在册子上的。

神歌具有祷告和敬请的双重功能。另外有一些神歌是专门用来请特定的神灵的，如《请希图根》、《请翁贡》等。

招魂歌。无论是什么神灵，延长寿命的唯一办法则是请萨满跳神驱赶恶灵，拯救生魂。用疯狂的骚动的歌舞猛然追逐侵入病体的恶灵，直到认为这恶灵已逃入草丛当中为止。蒙古族萨满认为，人患病症是由于其灵魂被鬼怪所害，游离于躯体。因此，萨满一方面驱除危害人的鬼怪，同时也要把病者的灵魂招回躯体里。便有了专门的招魂歌。

舞歌。蒙语中叫“alhuya”，意思是“走起来吧”。是仪式开始前唱的“序歌”，用来清场。虽说神歌，但这些歌曲不是对神灵所唱，而是对在场的学徒和观众演唱。演唱时，师傅击奏亨格日格边舞边歌，号召学徒整齐步伐，协调动作，请观众让开地方。

开 始 曲

色仁钦唱
杨玉成记谱



（唱词大意：年轻人小伙子往前坐，年迈的老人往后面坐，我家的房子有些狭小，我的身骨也已老化。呼嗨呀！）

询问歌。希图根附体后要“开口”，叫“ama garhu”。希图根附体后，借助曲律之口，向师傅诉说自己的名字以及曲律之间的关系，指示曲律下一步的行为，谈自己的所想所需。田野调查中看到，有些萨满附体后狂怒不已，甚至情绪失常，这时候师傅劝导或者唱特定的“交谈歌”，与之进行交流。

询 问 曲

色仁钦唱
杨玉成记谱









这首歌中唱道："在四个方向的，从哪个方向光临？在四十九个旗里，哪个旗里的人氏？在八个方向的，从哪个方向光临？在八十九个旗里，哪个旗是你家乡？请问您高寿？请问您的姓名？您是孩儿的什么亲戚？身穿花围裙的弟子在请问。"以此来劝导希图根开口，说出自己生前的住所、姓名和被选择的曲律之间的关系。

安魂歌。为死者的灵魂指明方向，让它找到归宿，不再留恋人间。

巫术歌。为特定巫术场合而演唱的特定歌曲。如，《激活翁贡》、《激活桌力格》、《激活伊勒嘎》等，把神灵请至物体上激活。

送神歌。仪式结束时要把各方神灵一一送走。有特定的送神歌，边歌边舞，边祷边送。

神歌是神灵能够听得见的"语言"，是横跨人间——神界的交流方式，因而贯穿于整个仪式当中。

3. 舞蹈和舞动

萨满仪式上歌、舞、乐三者合为一体，形成一个统一的表达整体。无论是请神附体仪式还是一般性的"固日么"治疗仪式，始终贯穿着仪式表演者的肢体动作。这种舞动有两种情况：一种是舞蹈，另一种是具有舞蹈性质的舞动动作。前者是萨满为神灵表演的娱神舞蹈，往往伴有神歌和有规则的鼓点伴奏。

萨满舞蹈动作因神职的不同而有区别。孛额舞伴以歌唱的鼓点，动作以挥舞手中亨格日格和踏步旋转等为主，人数多的时候，列队舞蹈。莱青作法时坐于席上，击镅而舞，口唱藏语经歌。因席坐而舞，两腿轮换做二郎腿或者就地作一些简单动作。手上动作以双手挥舞镅或做莲花指动作。等到希图根附体后，往往离开坐席进行舞蹈。查干额烈模仿鹰隼，并手执五彩绸缎舞蹈，其动作幅度大。



萨满舞蹈

萨满仪式上贯穿了各种各样不符规范的动作。新的学徒开始附体后，进入癫狂状态，这时随着鼓声的急促，其动作也失去规范，变成疯狂舞动。而且这种舞动因人而异，往往是个人本能的自然发挥。

据一些学者的研究，蒙古族萨满舞蹈动作与该部落的图腾，或本人的希图根以及翁贡等有关。但在当前科尔沁萨满舞蹈中，这种模仿图腾、翁贡等动物的舞蹈已不多见。

4. 器乐

亨格日格和镅既是法器，又是乐器。它为神歌和舞蹈伴奏，在萨满附体后，起到维持附体的作用，同时希图根离开时候用鼓声来送别。萨满仪式上，亨格日格和镅是不可或缺的，从开始时候的清场，到为神歌和舞蹈伴奏，向神灵祈祷并请神，再到希图根附体，最后将希图根以及众神灵请走，鼓声镅声贯穿始终。只要鼓和镅响起，萨满便与神界建立了联系，获得了超自然的力量。相反鼓镅声断，便是从“神—凡”二维世界，又回到凡界的一维空间。

5. 巫术

巫术是蒙古萨满最神秘的一部分。巫术是指能够作出常理不可解释，常人

不能作出的具有神秘力量的行为而言。在萨满看来，人是由于得到了神灵的帮助和它们所赋予的力量，使得他们作出常人所不能的超然的事物来。

蒙古萨满巫术的表现形式主要有两种：一种是使唤巫术，一种是行为巫术。使唤巫术是指通过咒语来把神界的神灵附于翁贡之上，让它为自己服务。也就是说，他们能够为偶像赋予生命，与人一样完成某一事物。行为巫术便是萨满自己所具有的巫术能力。如，萨满用吉达刺穿自己的腹部，掏出内肠，又能放腹内。如，“闯关”仪式本身具有某种巫术性，过“双关”要在锋芒的铡刀上走过去，在火红的犁铧上赤脚踩过去，嘴咬烧红的烙铁。

巫术是萨满超自然力量的表现。因而，入教时举行“闯关”仪式，让学徒通过掌握特定的巫术来证明自己不同于凡人的“神”性。

6. 传说

在萨满观念中，传说不仅是流传下来的传言而已，而是一个真实的历史。正因为如此，传说赋予了萨满教以历史的解释，赋予它存在的合理性。萨满传说有起源传说和事件传说两种。

（1）起源传说

关于萨满教以及相关事物起源的传说。如，前面关于宝木勒来历的传说、关于翁贡来历的传说等。

下面这段是由已故萨满色仁钦讲述的科尔沁萨满起源传说。

相传，霍布克图孛额是科尔沁孛额的祖先，是成吉思汗时期通天巫阔阔出的后世弟子。他有三件宝物：一是双面大红鼓，骑上它可以上天入地，任凭遨游；二是六十四条飘带的布花裙，围上它可以上九重天；三是十八面青铜镜，系上它无可匹敌。霍布克图孛额凭借这三件宝物无所顾忌，为所欲为。有一次霍布克图的母亲得重病，霍布克图自己无可奈何。葛根喇嘛听到此消息后，带着七名弟子来找他，正值霍布克图外出不在家，葛根把他母亲的病治愈好。霍布克图回来后看见母亲的病已痊愈，对葛根喇嘛高强的法术大为吃惊，决定找他决一胜负。于是他骑上大红神鼓追上了葛根，飞到他们的头顶上用九九八十一道雷电轰向葛根和他的弟

子。葛根喇嘛带着弟子藏在铃和摇鼓中躲过了雷电。如此，霍布克图与葛根喇嘛相斗七年，最终不敌，骑上双面大红鼓，向着雪白的圣山遁去。葛根摘下金刚杵投向他，正中神鼓，双面鼓的一面被击破，霍布克图向下跌落，落在雪白圣山山麓上的檀香树枝上。结果，花裙上的六十条飘带只剩下二十四条，十八面铜镜只剩下九面，双面大红鼓变成了单面鼓。

霍布克图孛额，被认为是科尔沁萨满的先祖，这里所说的葛根喇嘛，在另一些萨满的讲述中是涅只·托音。涅只·托音是最早进入科尔沁传播喇嘛教的高僧。传法过程中，他得到皇太极强有力的支持，科尔沁地区的传教得到巨大成功。该传说将萨满教与佛教的斗争，归缩为霍布克图孛额和葛根（涅只·托音）二人的斗争，以此来表现这段历史。其次，这则传说中对当前科尔沁萨满教的符号体系予以“佛教源头”的解释，以此来对当下的存在以合法化。最后，传说中宣示着神秘主义的宗教本义。能飞行的鼓、能上天入地的萨满先祖，高耸通天的雪白的山以及长生天之外孙宝木勒神栖息的参天檀香树等，都在宣说萨满教本身的神秘性以及与天地相连的权威性。

起源传说中萨满法器变迁图示

过去		现在
双面大红鼓	→	单面鼓
六十条飘带花裙	→	二十四飘带花裙
十八面铜镜	→	九面铜镜

这里，首先建立一个“过去”和“现在”的二元时间。首先，在“过去”里萨满能够飞行，能够上天下地，人世间地事情无不会做，他们法力无边既能造福人，又能祸害人。而经过与葛根的斗争，萨满从会飞、会上天入地、无所不能，法力减弱了许多，他们像喇嘛一样只能做善事而不作恶。“过去”萨满手中的亨格日格是双面大红鼓，而与葛根喇嘛斗争战败后变成了单面鼓。过去六十条飘带的花裙，成了二十四条飘带；原来的十八面铜镜，剩下九面。

当萨满者往往都是身患顽疾的人。按照理解，这些都是不完整的人——“beye bütün bisi hümün”。正因为如此，萨满的解释里总有些东西是不完整的。

如，“塔拉·亨格日格”（单面鼓）、花围裙、九面铜镜等，都是不完整的。惕仍·翁贡（“惕仍”意为“瘸子”），便是左手和左脚残疾的翁贡。关于惕仍·翁贡，有一则传说：

> 过去有一个十分聪明的徒弟，师傅心生妒忌，不把真本事传授于他。有一天师傅外出，徒弟偷偷到他的房间里偷看经书，学会了所有的法术后不辞而别。师傅回来后知道了这个事情，很是恼火，便到徒弟家，从天上下箭雨。徒弟听到动静后，地上画一圆圈，跳进里面，箭雨就打不到他身上。可是声响暂停之后，他往前走，箭雨便又跟着他下起来。如此他怎么也逃不出师傅的法网。于是，他把左手和左脚伸出圈外，让箭雨劈了，师傅也就不再追究他。从此，徒弟就成了一个又瘸又拐、又结巴的惕仍·翁贡①。

这则传说中，徒弟隐喻入教者，师傅隐喻作祟的希图根或鬼怪。他危害了徒弟，但造就了徒弟的成功。最后，徒弟健全的身体变成了残疾，但他却修成神灵。这就是说，一位入教者，被鬼神蛊害而身患疾病，但最终将摆脱鬼神的蛊害，达到比平常人更高的境界。

传说，不仅是一种体裁，而且它贯穿于神歌和祷词当中。如，神歌中唱道：

> 本自唐朝起，
> 翁贡始周游，
> 辽阔草原上，
> 往来又倏忽。
>
> 苍天赐符徽，
> 逆师颂戒律，

---

① 白翠英、邢源、福宝琳、王笑：《科尔沁博艺术初探》，哲里木盟文化内部资料1986年。

宝木勒启机运，
此乃承天意。

青铜勇士是翁贡，
阔阔出·把秃儿是我祖，
虔诚信奉长生天，
多方保佑赖后土。

科尔沁蒙古是故乡，
霍布克图·把秃儿是教主，
黄骠骏马是坐骑，
毒蛇挂带兜后头。

神歌中所唱便是科尔沁萨满历史传说的列述。而且这种神歌往往与前面所举的传说形成呼应，相辅相成，成为一个完整的表达。

（2）事件传说

事件传说与起源传说不同，它是关于某一萨满、某一事件的传说。其模式是通过一件或几件事情来说明某一萨满的神奇法力。

关于色仁钦孛额有一则传说，说他前一天预知了毛主席的去世，结果那些反对萨满的村干部和年轻人大吃一惊。还有一则关于色仁钦孛额的传说，说他从小聪慧过人，人见人爱。小时候得病，先去找一位孛额看病，那位孛额十分喜欢他，让他跟自己入徒。色仁钦未允，于是病情加重。后来，师傅良月到色仁钦家，知道是那位萨满在作蛊，就到他家院子大门外用七星宝剑刨开土，发先有一个已经长了毛的“兆力格”，便是那位黑萨满所使蛊使，遂念咒销毁，色仁钦病随即好转。据说，这个“兆力格”是那位萨满念咒语派来蛊害色仁钦的，从萨满家里出发，刚到色仁钦家院子门口。如果到了院子里，牛羊家畜都会死亡，如果到了家里，家里人都死光。后来，良月碰到这位萨满问起事由，才得知当初他想收色仁钦为徒而未成，遂生蛊害之念。

类似传说传言充斥着萨满世界。对于言说者还是收听者，传说便是历史，它的意义就在于它为当下的存在提供一个合理的解释，为他们所秉守的东西提供根据和辩护。而这种叙述下，一切存在和一切坚持的东西都具有了它的合理性。

五、 作为符号的仪式音声

按照曹本冶的观点，"音声"的概念包括一切仪式行为中听得到的和听不到的音声。曹本冶所用的"音声"概念，不但包括了仪式中的音乐因素，而且也包括了其他非音乐的但是具有音乐的属性特质的声音因素。对此薛艺兵说"仪式环境中的各种声音都可能具有'音乐'的属性而成为仪式音乐研究的对象"。[①] 按照这一概念，在蒙古族萨满仪式中，以音乐形式表现的因素主要有两种：一是萨满神歌，二是器乐。萨满神歌是由词和曲结合而成，器乐则主要有亨格日格和镏两种乐器音乐。具有音乐性的音声，包括祭祀、颂神时带有一定节奏和语气顿挫的祭祷词，祝赞词和其他形式的韵白、吟诵以及萨满作法跳动时萨满服饰金属物质相互碰撞发出的声音等。

蒙古族萨满仪式音声结构

- 仪式音声
  - 音乐
    - 神歌（dagudalga）
    - 器乐
      - 鼓（henggerge）
      - 镏（qang）
  - 非音乐
    - 言语的音声（祭祷词、祝赞词、韵白、吟诵、呼喊）
    - 非言语的声响

（一）音乐

如前所述，萨满仪式音乐中的音乐包括神歌、鼓（镏）乐。在实际当中，二者是互不可分的，鼓和镏用来为神歌伴奏。从形式上看，神歌有着与一般民歌

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐：中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社2003年版，第73页。

相同的形式；从意义和功能上看，神歌是萨满为神灵而“唱”的，是“招唤”神灵的特定语言，是人神交流的特定媒介。因此，根据仪式中的意义和功能，萨满神歌可分为献祭歌、祈祷歌、颂赞歌、请神歌、娱神歌、倾诉歌、劝解歌、送神歌等。前三者是在仪式上向神灵献祭、祈祷时演唱或赞颂神灵时演唱的歌曲；后三个与特定的仪式内容有关，请神来附体时要唱请神歌、娱神歌，神灵附体后向神灵倾诉或劝解神灵时唱倾诉歌或劝解歌，附体结束时唱送神歌。

下面是库伦旗萨满向各方神灵祷告时演唱的神歌。

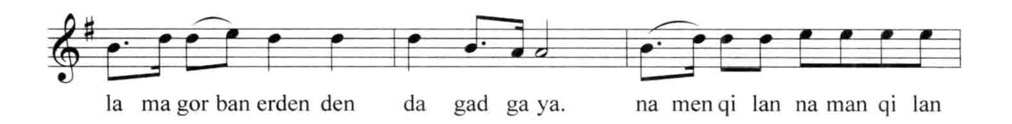


（巴特尔1980：38）

巴特尔记谱











（唱词大意：双手合十，向喇嘛三宝敬拜。驱除病灾、苦难，啊，向喇嘛三宝敬拜。）

从形式上看，这与一般歌曲并无二异。但在萨满的观念中，它与对人唱的“daguu”（歌）不同，它是给神灵唱的，因此叫“orilga”。在一次田野调查中，笔者曾请色仁钦孛额把刚才唱的“道”（daguu，歌）再唱一遍。显然，他对此有些不习惯，终于他说，“道”是人唱的，是给人唱的，我们为神灵而唱，它与给人唱的歌是不同的，故不能叫“daguu”，应该叫“orilga”或者“dagudalga”。

也就是说，从局外人的观点来看，萨满神歌与我们平常所听到的歌曲并无二异，而从局内人的观点来看，神歌是给神唱的，而且经过仪式上萨满的演唱，它被赋予了某种神力，横跨神凡两界，能够把神灵呼至唤来，因而与人间唱的“daguu”有本质上的区别。

从风格上看，科尔沁萨满神歌有四点值得注意：一是以短调为主的形态特征以及以徵调式为主的调式特征，符合了蒙古族早期音乐的调式特征。二是仪式上歌、舞、乐三者是互不可分的一个整体；三是唱词带有大量的衬词，具有“一领众和”的演唱特点；四是音乐节奏明快，具有鲜明的舞蹈性特征。目前所知萨满神歌有70余首。首先，萨满音乐是一个十分复杂而丰富的体系，每一种仪式和每一个环节都有不同的歌，或者有几首不同的歌曲供以选择。其次，神歌往往因人而异，不同的萨满往往有不同的神歌，有则唱词略异，有则曲调不同，有则神歌丰富，有则仅有几首，有很大差异。造成差异的因素有很多，如地域、流派、师承、个人等。如，笔者在科左中旗采访了两位德高望众的老萨满：色仁钦和官布。他们所住的地方相互不远。然而，二者所唱神歌曲调有很大差异，因其师门流派各异所致。再如，科左后旗毛脑海孛额和科右中旗钱玉兰渥都干，都是色仁钦的弟子。毛脑海而且是色仁钦最早的弟子之一，但他所学神歌十分有限，加之他自身的音乐先天条件一般，故只能简单唱几首神歌。相反，钱玉兰天生聪明，年轻时候曾在乌兰牧骑当演员，所以深受色仁钦的赏识，长年把她作为助手一同行巫。因此，她几乎掌握了师傅的所有神歌，而且除色仁钦外，钱玉兰先后跟四位师傅学习过莱青、渥都干和“仙家”，因此她的演唱十分丰富多样。如，在一次仪式上，她为科左后旗年轻萨满白晓光请神，先是击鼓唱孛额，后又唱藏语经文请莱青，还未见效果后，她又唱起汉语“仙家歌”。这些能力，其他萨满甚至师傅色仁钦也是不具有的。

（二）非音乐的音声

非音乐的音声包括用吟诵、韵白、呼喊等形式表达的祭祷词、祝赞词等言语形式，以及非言语的声响等两种。

1. 言语的音声

在任何一种形式的表演中，演出者与民众之间的互动要在特定的“语域”中完成。语域，是所有的交际手段，它不但包括了特定的韵白、吟诵和音乐等言语形式，还包括了肢体语言在内的各种辅助语言。仪式上的言语方式与日常用语不同，其表述方式也与后者相异，它是一种特定的仪式言语。

仪式语言不像日常用语那样“说”出来的，也不是像神歌那样“唱”出来的，它是以韵文体的诗歌形式“吟诵”的或“韵白”的。所谓的吟诵或韵白，是指带有相对固定的节奏样式以及依随于语言句法和语气的抑扬顿挫，形成一定的结构模式和声调变换。这种语言与日常用语不同，它在一定程度上构成了带有一定音乐性的言语。有两种形式：一是祭祷词、祝赞词等，是一种具有鲜明节奏律动和抑扬顿挫的吟诵。二是即兴诗歌，是根据需要即兴编诵的诗歌。如，在 2004 年 10 月 22 日（农历九月九日）举行的萨满仪式上，图力古尔孛额附体后，“借口”说出了许多前生、今世的事情，而他是用韵律诗的格式朗诵出来的。这种表达既不是音乐抒唱，也与一般性的道白言说相区别，它是一种带有音乐性的韵诵。除此之外，萨满仪式贯穿着带有节奏性或带有一定腔调性质的呼喊等，亦属于言语的音声。

2. 非言语的声响

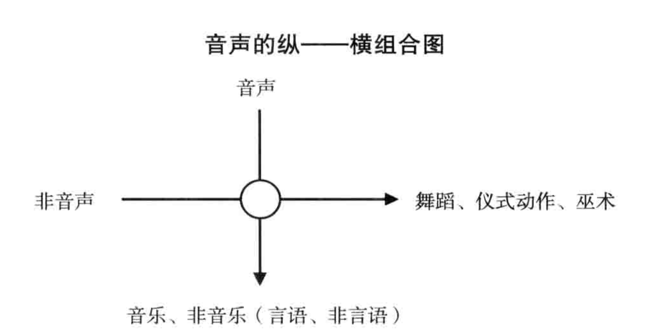
萨满仪式上，只要有意识地制造并为仪式主题所服务的声响，无论它是音乐性的还是非音乐性的，无论它是言语性质的还是非言语性质的，都是出于仪式需要而发出，因此也在我们的研究范围里。在蒙古族萨满仪式音乐里，非言语的声响有许多种，但这里主要列举两种：一是舞蹈时铜镜相互碰撞所发出的音声；一是萨满鼓特殊的声响。其中，科尔沁萨满鼓的鼓柄与鼓身连成一体，柄端有三个铁环，每环上又套有一至三个小铁环。作法时，孛额一边敲击鼓面，一边摇动鼓柄，从而鼓柄上的三个小铁环相互碰撞发出“沙沙”声响。

除了铜镜、铜铃、鼓柄铁环等发声体外，蒙古孛额所用的系有小铜铃的法器——铃鞭，也具有这样的性质。

二、 仪式中音声因素的组合

在萨满仪式上，一方面作为音乐的神歌和萨满器乐和非音乐的诸般音声因素，彼此交融，混为一体，形成一个整体的音声结构；另一方面，这些音声结构诸因素整体或单独地与舞蹈、巫术等因素相结合，从而构成整体的仪式行为表达。因此，我们把这种组合分为音声因素间的纵组合和音声因素与非音声因素的横组合两种。

音声的纵——横组合图



（一）音声因素的纵组合

音声因素的纵组合包括音乐因素间的组合和音乐因素与非音乐因素的组合两个方面。

1. 唱词与曲调的组合

从音乐形态特征上看，蒙古萨满神歌曲调一般由上下两个乐句构成或单乐句构成；唱词一般为四行或二行一段，词曲搭配的典型程式为“一对二”或“一对四”的程式。具体而言，当曲调是由上下两个乐句构成的呼应式结构时，一段唱词一般要在两遍曲调上唱完；当曲调是单一乐句的重复式结构时，一段唱词在四遍曲调上唱完。萨满神歌的唱词压头韵和腰韵，头韵单元对应乐句，腰韵单元对应乐节。萨满神歌唱词中有大量无实际词意的虚词和衬词，如

科尔沁蒙古族萨满神歌中的“阿哈咴”、“合哲嘿耶”、“捷古日、奈古日”、“哲嘿耶”等词，无实际意义，却大量用于萨满神歌中，成为科尔沁萨满神歌标志性用语。萨满神歌的演唱往往采取“一领众和”的形式。

闯　关

巴特尔记谱





（唱词大意：九道关的主人啊，哲哲哲哲、哲嘿哲；九匹白马的主人啊，哲哲哲哲、哲嘿哲。）

这里，领者为仪式操演者——即萨满或他的助手，和者为仪式观参者——参与仪式者和旁观者。“领”者唱前一乐节实词部分，“和”者唱后一乐节虚词“哲哲哲哲、哲嘿呀”衬词，从而神歌在“领——和”二者的呼应互动中展开。萨满神歌演唱往往伴以舞蹈动作，从而音乐短小却节奏性强，强弱对比鲜明。

2. 神歌与鼓（锣）乐的组合

鼓（锣）乐覆盖整个仪式过程，中间不时夹进神歌演唱。其中，鼓乐是一套固定的节奏模式，并伴以舞蹈动作。下面是科尔沁萨满鼓基本鼓点：

演奏鼓点：

X X　X· X ‖: X· X　X· X :‖

这一节奏模式有时用作神歌的前奏、间奏和尾奏等，而为神歌的基本伴奏鼓点为：

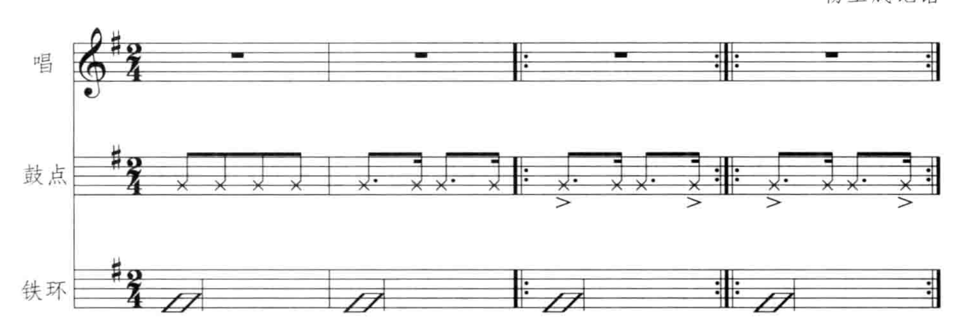
伴奏鼓点：

X　X | X　X | X　X | X　X :‖

下面是一首科尔沁萨满神歌：

祈祷诸神灵

色仁钦、钱玉兰唱
杨玉成记谱



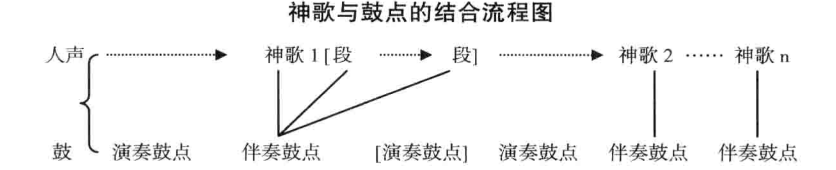




（唱词大意：穿起法衣跳起舞，向四方神灵求保佑……）

萨满先是在“演奏鼓点”上击鼓跳舞。这种节奏前长后短，前松后紧，两边重、中间轻，演奏时力度对比明显，加强了节奏的弹性。一阵击鼓舞蹈之后，演唱敬神祈祷歌，萨满鼓点为“一拍一击”的形式（见上举“伴奏鼓点”）。神歌的每段间的间歇时或者歌与歌之间的连接之处，都要变换到“演奏鼓点”，从而唱腔与伴奏形成循环往复的进行模式。

神歌与鼓点的结合流程图



“演奏鼓点”与神歌的“前奏、间奏、尾奏”等位置是相对应的，而“伴奏鼓点”与神歌的演唱部分相对应。这里，随着神歌与演奏鼓点交替出现，神歌与伴奏鼓点形成同步。

3. 音乐与非音乐的音声因素之间的组合

萨满仪式上的吟诵、韵白出现于神歌或舞蹈开始之前，引导音乐开始，从而起到“引子”的作用，而呼喊则夹杂在神歌、鼓（镅）乐和舞蹈之间，从某种意义上起到“帮腔”的作用。

仪式上，萨满在作法舞动时，系在腰间的九面铜镜相互碰撞所发出的声响，贯穿在整个仪式过程。这种声响随着动作的缓急幅度而时显时隐，时弱时强，并与歌声、鼓声交织在一起，制造出一个奇特的仪式音声氛围。除此之外，萨满鼓柄上的三个小铁环互相撞击所发出的声响，无音高变化，无模式化的节奏律动，故也属于非音乐的音声因素。铁环所发出的“沙沙”之声贯穿于整个萨满鼓演奏过程，也是萨满仪式音声结构不可或缺的一个组合部分。

（二）音声因素与非音声因素的组合

这里所谓的非音声因素主要是指舞蹈动作、仪式动作和巫术而言。在实际的萨满仪式上，我们很难分辨哪些是属于舞蹈，哪些只是特定的仪式动作。一

般来讲，一种动作具有连续性，而且以“娱神”或“娱人”为目的，便可看作是舞蹈。动作不具备一定连续性，且目的只是象征性的、指令性的，如挥手、鞠躬等，可看作是特定的仪式动作。

萨满仪式上，歌、舞、乐三为一体。正如若杰所言：“就音乐而言，萨满鼓或其它乐器基本的功能是支持歌唱，提供一种节奏，而节奏又是对舞蹈的最主要的支持，以及产生戏剧化或节律化的行动。简言之，音乐在这里明显地扮演着类似于剧场音乐的角色。”神鼓伴以神歌，神歌鼓乐配以舞蹈动作，舞蹈升级成巫术。

（三）蒙古族萨满仪式音乐的表演程式

作为仪式表达因素之一，仪式音乐的符号意义及其在仪式中的运用受制于仪式的性质以及仪式规程。

1. 萨满仪式音乐的表演程式

萨满仪式分为准备阶段和仪式阶段两个部分。

（1）准备阶段

仪式之前要充分准备仪式所用的各种祭品、器具等。由于萨满祭品和器具有着特殊的仪式要求，因而其仪式前的准备工作较为复杂。根据对科尔沁萨满仪式进行的三次田野调查情况来看，仪式前的准备工作往往前一天便开始，尤其是举行仪式的那天，从早晨到晌午时分，要进行大量的准备工作。总体上看有两个主要内容：一是仪式场地的布置。特定的仪式要有特定的仪式场地，以“闯关”仪式为例，根据参加人数选出一片空旷场地，用伊拉嘎围之，以防鬼魅作祟或其他萨满做蛊。二是萨满法器及其他器具的准备。法器包括花裙、顶冠、翁贡、九面镜、鼓、矛、铃鞭以及各种剪纸神偶。另外，不同的仪式往往有各自特定的器具。以“闯双关”[①] 为例，第一道关曰“铡刀关”，第二道关曰“烙铁关”，第三道关曰“犁铧关”，都需要与之相应的器物。这些器具的准备以及安放在仪式开始之前完成。

---

① “闯双关”实则过三道“关”，由于过两遍，故称“闯双关”。

蒙古族萨满仪式分为入教仪式和功能仪式两种。入教仪式是萨满教信徒内部进行的仪式，其仪式的主体和仪式指向的对象，都是萨满。蒙古语中称“dabaga dabahu”（“dabaga”为“关”，“dabahu”为“闯”、“过”），意为闯关仪式。功能仪式是指为了解决某一实际问题而进行的仪式，有治病仪式、驱鬼仪式以及求雨仪式、祭天仪式、祭敖包仪式等。每一种仪式都有特有的仪式目的和仪式主题，但基本结构和规程大同小异。以闯关仪式和治病仪式为例，闯关仪式是萨满师傅为新入教的徒弟举行的仪式。仪式上师傅请来自己的希图根附于身上，借助其神力来保护徒弟闯“关”，以证明新教徒已经具备了能力。治病仪式是为患者而举行的以治病为目的的仪式。萨满认为，人患疾病是由于病魔作怪，常人无法驱除。因此，需要借助神灵的力量来驱除病根。也就是说，两种仪式都要通过附体来完成。萨满神歌在不同的仪式上，虽然有多有少、有增有减，但基本内容和基本形式保持固有的模式。也就是说，萨满仪式音乐有一种特定的模式。这一模式可以稍加改变后，可用于不同目的和不同功能的仪式当中。

2. 仪式阶段

萨满仪式音乐表演由三个阶段构成：请神、作法和送神。

（1）请神

请神仪式包括两项内容：一是请诸神光临庇护仪式的顺利进行；二是萨满请自己的希图根（šitügen）附于身上，用来作法。萨满用神歌和舞蹈，娱神颂神，祈祷邀请，使神灵愉悦并莅临，庇护人们驱恶消灾。

请神阶段包括设坛、亮鼓、入场、祈祷、迎神等几个部分（乌兰杰 1998：219—221）。每个仪式阶段都有与之相应的神歌和舞蹈。例如，前面谱例 3《祈祷诸神灵》便是一首请神仪式开始时演唱的颂神歌。再看一例：

开 始 曲

色仁钦唱
杨玉成记谱



（唱词译文：四十四个天啊，哲呵嘿呀；上天万神约，哲呵嘿呀。）

请神阶段的歌舞具有浓郁的歌唱性特征。舞蹈动作较简单，原地踏步或小距离旋转舞蹈，边击鼓，边歌唱。

在蒙古族萨满教歌舞当中，请神娱神歌舞数量最多，内容最为丰富，表演形式相对规范。



附体

（2）作法

不同的仪式有不同的法事内容。例如，驱病仪式往往是主事萨满自己通过附体，借助希图根的力量来驱除病根，消灭灾祸。但是在入教仪式上，师傅帮助徒儿请来神灵，将希图根请至附体。

驱病仪式上，附体后萨满仍然通过歌唱和舞蹈来使病魔离开患者身体。方法有二：一是驱除。萨满教认为，平常恶魔缠身或者狐狸、黄鼠狼等动物附于人体，会使人生病，对此往往采取较“强硬”的方式，用咒语、巫术，震慑病魔，将危害人的病魔逐出躯体，使灵魂回归躯体，恢复健康。此类仪式的表

演往往十分激烈，音声以击鼓（或镅）为主，伴以少量的神歌演唱，并往往有扎枪（萨满往自己身体上扎枪，以此震慑病魔）、喷火等剧烈巫术。二是劝使。萨满教认为，有时人的思想行为不端，得罪神灵或者怠慢已过世先辈的灵魂，这些神灵或灵魂作祟，使人得病。这种情况下，往往采取较为温和的方式，用神歌来感动怨恨愤怒的神灵或灵魂，使它们停止危害。此类表演，基本以神歌演唱为主，内容多为赞颂、媚悦、规劝等，神歌相对徐缓悠扬，抒情感人，舞蹈以踏步为主。除此之外，也有兼驱逐与劝使二者者。德高望众的老萨满往往与一般神灵有着平等的地位，因而他们具有驱使神灵的能力。如，色仁钦由于地位高，法力高强，故作法时可以无所顾忌地与神灵或鬼怪交流，甚至使唤它们。

在入教仪式上，师傅用歌声和鼓声劝请希图根快快降临附体，因而其神歌以赞颂、媚悦为主。徒弟附体后，歌声一断，鼓声却急，在激烈的鼓声中，入教者迷狂舞蹈，直到动作渐渐缓下，希图根完全附体，鼓声才渐渐停歇。实现附体后，新徒要“开口”（ama garhu），便是希图根借助附体者之口，说出前世、今生、来世的事情。这段时间里，鼓声停止，附体者以希图根的身份与老萨满进行对话交流。交流主要为言语交谈的形式，与平常聊天并无两样。另外，也有以诗歌交流者，有时萨满师傅和附体者之间以即兴神歌相互寒暄问候。

（3）送神

作法仪式完成后，萨满要把神灵送走。有两种情况：一是送走一般神灵，唱神歌劝使便可。所唱歌曲为赞颂、祈求、谢忱等内容。音乐舒缓规整，以唱为主，兼以击鼓舞蹈，形式规整，风格舒缓，富有歌唱性。二是送走附体希图根时击鼓高歌，迷狂舞动，神灵离体之后附体者恢复平常状态。这时的音声以击鼓呐喊为主，狂热激烈。“请神——作法——送神”的三阶段过程中，音声担负着人神之间的交流互动的符号媒介任务。

音声是一种象征符号。“仪式象征符号不仅是表现已知事物的符号；人们还感觉到这些仪式象征符号具有仪式的效力，载有从不可知的源泉那里得到的力量，能够作用于与它们发生关联的人们和群体，使他们向更好的或所希望的

方向改变。简短地说，象征符号既有认知的能力，也有刺激欲望的功能。它们引出情感、表达和调动欲望。”① 在仪式上，萨满用音声导入仪式，通过音声来组织仪式，通过音声将人间与神界连接起来，通过音声来解决人之事。

① ［英］维克多·特纳著，黄剑波等译：《仪式过程：结构与反结构》，中国人民大学出版社2006年版，第53页。

蒙古博教祭祀仪式与敖包的关系研究

——以呼伦贝尔蒙古博“希图根·塔嘿乎”仪式为个案

红 梅

引 言

萨满教是我国古代北方少数民族普遍信仰的一种多神宗教，是以“万物有灵”的信仰观念为中心的原始宗教信仰。由于蒙古族将萨满统称为“勃额”（如今多写作博），许多学者就此将蒙古族萨满教称谓博教，例如包·达尔罕的《蒙古博教幸存缘由考释》等。在蒙古族民间，萨满教被称为“博·穆日古勒”（bθge mürgül）或“博·希图根”（bθge xitügen），汉语直译为萨满信仰。目前，在蒙古族萨满音乐研究领域，有学者直接使用萨满教的称谓（如乌兰杰、乌丙安等），也有学者根据局内人的表述方法，称蒙古族萨满教为萨满信仰（如刘桂腾）。笔者在本文中采用蒙古博教的称谓。

博教是蒙古族古老的宗教信仰，16 世纪中叶藏传佛教传入蒙古地区之后，蒙古博教的势力逐渐衰退。蒙古博教经历了与佛教的长期争斗，在与佛教的相互交融中艰难地存留下来，现在只有少数蒙古族地区还遗留着蒙古博教祭祀习俗。呼伦贝尔陈巴尔虎草原是迄今为止为数不多的蒙古博教遗留地之一。直至 20 世纪 80 年代，陈巴尔虎草原上仍活跃着许多博（男性萨满）和伊都干（女性萨满），他们主要活跃在民间，主持各种民间祭祀仪式。“希图根·塔嘿乎”（直译

为神灵祭祀）仪式即是呼伦贝尔地区巴尔虎蒙古博一年一度的神灵祭祀仪式。“希图根·塔嘿乎”仪式是融巴尔虎蒙古博教祭天、祭祖和祭祀“陶勒盖·敖包”仪式为一体的的综合性祭祀仪式。该仪式及其仪式音乐是巴尔虎蒙古博教信仰体系的集中体现，在一定程度上展现了巴尔虎蒙古博教的文化根源。

一、 选题的学术价值与现实意义

蒙古博教是蒙古族古老的宗教信仰，自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜是蒙古博教主要的信仰内涵。蒙古族敖包祭祀源于蒙古族崇拜高山大石的原始宗教信仰，是蒙古族传统的祭祀活动之一，也是蒙古族历史、文化和宗教信仰的重要载体。敖包涉及蒙古人的宗教信仰、世界观、生活观、人生观，是一个极其复杂的文化载体。敖包与蒙古族游牧文化生活密切相关，它既是宗教信仰的，同时也是重要的生活文化内容。自古以来，蒙古族敖包祭祀与蒙古博教有着密切的联系。敖包祭祀的历史发展进程与蒙古民族的历史发展进程相同步，反映着整个蒙古民族游牧文化生活的传承与变迁，它既是宗教信仰的重要内容，同时也是民族风俗、传统和文化的特殊展现。在蒙古博教信仰体系中，敖包被视为是神灵的栖息地，人们通过敖包来向祖先以及地方守护神祈祷。在蒙古博教祭天、祭祖等祭祀仪式中，均有敖包祭祀的仪式环节。敖包祭祀仪式及仪式音乐是蒙古博教祭祀仪式音乐中重要的组成部分。

本课题之所以选择了呼伦贝尔市陈巴尔虎旗蒙古博的“希图根·塔嘿乎”仪式作为仪式个案，原因有两个方面：首先，“希图根·塔嘿乎”仪式是巴尔虎蒙古博教对祖先崇拜、翁古（精灵）崇拜的原始信仰观念的直接体现。其次，“希图根·塔嘿乎”仪式比单纯的萨满祭祀敖包的仪式更能够体现敖包在蒙古博教信仰体系中的地位与作用。研究蒙古博教祭祀仪式音乐及其与敖包祭祀的关系，为探寻蒙古博教信仰与蒙古族民俗文化、生活文化之间的相互关系，对梳理蒙古族文化发展的历史脉络及丰富蒙古族音乐史研究均具有重要学术价值。

在内蒙古地区，目前只有通辽市（原哲里木盟）部分地区和呼伦贝尔市

陈巴尔虎旗仍保留着由博主持的敖包祭祀仪式。通过田野调察可以发现，在蒙古博教祭祀仪式音乐中，敖包有重要的地位和作用，在巴尔虎蒙古博的请神曲中多次出现“通过‘安本·敖包’接受神灵的庇佑”等唱词。正如陈巴尔虎蒙古博呼德日楚鲁①所讲，各路神灵是通过敖包找到自己的故土，庇佑故乡的子孙后代。请神必要从“敖包翁古召唤调”（obogan nu ongo dagudalga）开始行博。将蒙古族博教祭祀仪式音乐置于敖包祭祀这一个文化语境中，重新审视敖包与蒙古博教信仰之间的深层关系，对于系统研究蒙古族传统音乐、探寻其根基和发展脉络，研究蒙古族敖包祭祀音乐的文化变迁等方面具有一定的现实意义。

二、 研究现状

近年来，民俗学、文学、人类学等领域都发表了不少关于蒙古族敖包祭祀的研究成果，然而却很少有学者从民族音乐学仪式音乐的角度对敖包祭祀音乐进行研究。在国内，20 世纪 80 年代中后期，内蒙古音乐学界还曾掀起一股“萨满音乐研究热”，以乌兰杰的《蒙古族古代音乐舞蹈初探》、乌丙安的《神秘的萨满世界》、白翠英等人的《科尔沁博艺术初探》为标志。至今，仍有许多学者致力于蒙古博教音乐的研究。以乌兰杰的《蒙古族古代音乐舞蹈初探》、乌丙安的《神秘的萨满世界》、白翠英等人的《科尔沁博艺术初探》为标志。至今，仍有许多学者致力于蒙古博教音乐的研究。如刘桂腾、色音等学者关于蒙古博教祭祀的一系列研究等等②。总的看来，音乐学学者们对于蒙古博教音乐的研究多数还属于一种“艺术形态”的研究，而缺少能够串联其仪

---

① 呼德日楚鲁，男，蒙古族，胡日拉特姓氏，出生于 1956 年，呼伦贝尔陈巴尔虎旗乌珠尔苏木乌珠尔嘎查人。他是巴尔虎蒙古博的重要传承人之一。年轻时曾患有重病，走遍全国多个省市治病，均未治好，生命也已危在旦夕。在一位汉族民间巫师的指引下，呼德日楚鲁从开始的半信半疑的态度逐渐接受了“找”他多年的博祖，并于 1993 年拜著名的巴尔虎蒙古博普日布为师。呼德日楚鲁接受了博的神职后，他的病也不治而愈。1996 年，呼德日楚鲁正式出师，成为了一名真正的博，并可以独立行博。当地牧民习惯称他为“呼德博”。呼德是他的名字的简称，博是他的萨满身份。如今，呼德博已经有近 50 位徒弟，其中有 10 多位徒弟已经正式出师并能够独立行博。

② 见参考文献中刘桂腾和色音的相关著述。

式与仪式音声的一种文化语境或文化支点。蒙古博教与敖包祭祀文化有着千丝万缕的联系。而以往的蒙古族萨满音乐或敖包祭祀仪式研究，虽都提到二者在历史上的关系，但却没有把对萨满音乐起到支配和控制作用的仪式信仰体系与祭祀仪式过程及仪式音声全面地结合起来。因此，还有必要用从整体性、互补性的视角对蒙古族萨满音乐与当代蒙古族敖包祭祀仪式进行整合性研究，运用仪式与仪式音乐研究的方法，重新审视萨满祭祀仪式中所有仪式行为、仪式音声及其与民族信仰之间的相互关系。这里所涉及的不仅仅是音乐学，而且也需要文化人类学的视角。

仪式音乐研究是近年来中国传统音乐研究领域里的一个热门课题，采用仪式音乐研究的理念和观察视角，将音乐事象置于它所依存的文化语境中，探究音乐事象与其所依存的文化语境之间的关系，已经成为现代民族音乐学的重要研究方法之一。在国内，虽然已有许多关于蒙古族敖包祭祀和萨满祭祀仪式音乐的研究成果，但很少有学者将二者结合起来，探讨二者之间的深层关系。本课题拟采用民族音乐学仪式音乐研究的理论方法，从整体性和互补性的视角重新审视当代蒙古族敖包祭祀仪式及其音乐，对当代蒙古族敖包祭祀仪式与蒙古博的行博音乐之间的关系进行整合性研究，用民族音乐学文化本位模式分析方法，通过对局内人阐释的再阐释，深入探究敖包在蒙古博教信仰体系中的地位与作用。

“希图根·塔嘿乎” 仪式音乐的田野考察与研究

一、 民族文化背景

蒙古族主要分布在中国、俄罗斯和蒙古国。据2000年人口普查统计数字，我国的蒙古族总人口为5813947人。主要聚居在内蒙古自治区和新疆、青海、甘肃、黑龙江、吉林、辽宁等省区，其他散居在宁夏、河北、四川、云南、北京等省、市、区。内蒙古自治区的蒙古族主要分布在呼伦贝尔盟（今呼伦贝

尔市)、兴安盟、哲里木盟(今通辽市)、昭乌达盟(今赤峰市)、锡林郭勒盟、乌兰察布盟、阿拉善盟、伊克昭盟(今鄂尔多斯市)、巴彦淖尔盟等9个盟市。其中,今呼伦贝尔市额尔古纳河(古代称为望建河)流域是蒙古族的发源地。

呼伦贝尔得名于呼伦湖和贝尔湖,位于内蒙古自治区东北部,地理坐标为东经115°31′—125°04′,北纬47°05′—53 20′,东西630公里,南北700公里,总面积25.3万平方公里。南部与兴安盟毗连,东部与黑龙江省相依,北和西北部与俄罗斯接壤,西和西南部与蒙古国为邻。原呼伦贝尔盟下辖13个旗市,分别为:呼伦贝尔政治经济文化中心、盟行署所在地海拉尔市(今海拉尔区);全国重要陆路口岸城满训里市;农业区扎兰屯市、阿荣旗、莫力达瓦达斡尔族自治旗;林业区牙克石市、额尔古纳右旗、额尔古纳左旗、鄂伦春自治旗,牧业区鄂温克族自治旗、新巴尔虎左旗、新巴尔虎右旗、陈巴尔虎旗。旗市下辖2个矿区(满洲里市辖扎赉诺尔矿区、鄂温克族自治旗辖大雁矿区)、62个镇、57个乡、37个苏木(呼伦贝尔盟史志编纂委员会1999年)。2001年10月10日,国务院批准撤销呼伦贝尔盟,设立地级呼伦贝尔市;撤销原呼伦贝尔盟政府所在地海拉尔市,设立海拉尔区。

呼伦贝尔市是多民族聚居的地区,据1990年统计,呼伦贝尔市(时称呼伦贝尔盟)共有35个民族,其中,蒙古族主要包括由巴尔虎、布里亚特、厄鲁特等几个部族,主要分布在牧业区四旗,即新巴尔虎左旗、新巴尔虎右旗、陈巴尔虎旗和鄂温克自治旗锡尼河镇。① 本文所涉及的是陈巴尔虎。

巴尔虎是蒙古族古老的游牧部族之一,“巴尔虎”在不同文献上亦记作“八儿忽”、“巴儿忽惕”、“把尔护”、“巴尔户”、“巴尔郭”、“把儿谷”、“巴尔虎”等,自清代开始使用“巴尔虎”一词,并相沿至今。在成吉思汗统一蒙古各部时,巴尔虎蒙古部人与不里牙惕部(即今布里亚特)、斡亦剌部(即

---

① 呼伦贝尔盟下辖13个旗市,分别为:呼伦贝尔政治经济文化中心、盟行署所在地海拉尔市(今海拉尔区);全国重要陆路口岸城满训里市;农业区扎兰屯市、阿荣旗、莫力达瓦达斡尔族自治旗;林业区牙克石市、额尔古纳右旗、额尔古纳左旗、鄂伦春自治旗,牧业区鄂温克族自治旗、新巴尔虎左旗、新巴尔虎右旗、陈巴尔虎旗。旗市下辖2个矿区(满洲里市辖扎赉诺尔矿区、鄂温克族自治旗辖大雁矿区)、62个镇、57个乡、37个苏木。

卫拉特）、秃马惕部等一同被称为“槐因亦尔坚”（汉译为“林木中百姓”），在贝加尔湖东部的“巴尔忽真河”一带过着半狩猎半畜牧的生活。1207 年，“林木中百姓”诸部先后归顺了蒙古汗国。1689 年 8 月至 9 月间，中俄谈判订立《尼布楚条约》时，居住在尼尔钦斯克附近的布里亚特、翁古特部（含巴尔虎人）举行反俄起义归清。在这次战乱的特殊历史时期，巴尔虎蒙古人背井离乡，大致分成了三个部分：一部分留在俄罗斯境内，归俄国统治。另一部分附清，迁至齐齐哈尔、墨日根、布特哈等地。1732 年，布特哈地区的 275 名巴尔虎壮丁被清廷派往呼伦贝尔驻防，成为今陈巴尔虎人的先民。还有一部分巴尔虎人随喀尔喀部逃往内蒙古，待 1696 年清兵打败噶尔丹后，1697 年随喀尔喀返回外蒙古（今蒙古国）。随喀尔喀部返回外蒙古的巴尔虎人中，大部分于 1734 年再次大规模迁入呼伦贝尔，成为今新巴尔虎人的先民。上述这种三分的局面，对巴尔虎传统文化的发展产生了很大影响。迁往黑龙江流域齐齐哈尔、布特哈地区的巴尔虎人，由于受到蒙古族其他部（如喀尔喀蒙古等）及外族的影响较少，因此，在语言、风俗习惯、宗教信仰等诸多方面，均保留了许多传统的文化因素。陈巴尔虎人一直信奉博教，直到 20 世纪 80 年代，在民间仍活跃着许多博和伊都干，他们主要主持一些传统祭祀活动（如祭祖、祭敖包等）。有些人家，当孩子生病或发生什么意外时，也会请博来做法，以求治病、驱灾。新巴尔虎先民来自归属喀尔喀部的巴尔虎人，他们一直跟随其封建主驻牧各地，在语言、生活习俗等很多方面受喀尔喀蒙古部的影响较深，在宗教信仰方面，也由原来信奉博教逐渐改为信奉藏传佛教。因此，呼伦贝尔地区的巴尔虎部族的两个分支——新巴尔虎与陈巴尔虎之间存在着区域文化特点，陈巴尔虎人以蒙古博教信仰为主。本文所涉及的仪式个案即是采录自呼伦贝尔陈巴尔虎旗的一次蒙古博“希图根·塔嘿乎仪式”（可直译为神灵祭祀仪式）。

二、 仪式背景

2008 年 9 月 8 日至 9 日，笔者对呼伦贝尔市陈巴尔虎旗巴尔虎蒙古博呼德

日楚鲁博在自家中举行的“希图根·塔嘿乎”（xitügen tahihu）① 仪式进行了实地考察。“希图根·塔嘿乎”仪式是从巴尔虎蒙古博神服祭祀（蒙语称“敖日贵·塔嘿乎”［orgoi tahihu］）仪式演化而来，是将神服祭祀仪式与巴尔虎蒙古博“陶勒盖·敖包”（tologai oboga）② 祭祀融为一体的综合性的神灵祭祀仪式。仪式的名称是巴尔虎蒙古博根据仪式祭祀对象命名的一种现代称谓。“希图根塔嘿乎”仪式是当前巴尔虎蒙古博一年中最为隆重的祭祀仪式。该仪式及其仪式音乐是巴尔虎蒙古博教信仰体系的集中体现，在一定程度上展现了巴尔虎蒙古博教的文化根源以及博教音乐与蒙古族传统音乐文化的关系。尤其体现出敖包在于蒙古博教祭祀仪式中的地位和重要作用。深入研究“希图根·塔嘿乎”仪式及仪式音乐，对于研究蒙古族博教信仰体系以及在这种信仰体系辐射下的传统音乐文化变迁有着重要的现实意义。

本文所有的蒙文称谓、唱词等均采用音译和拉丁转写的方式，蒙文字母与相对应的拉丁转写对照表如下：

蒙文字母与拉丁转写

蒙古字母	ᠠ	ᠡ	ᠢ	ᠣ	ᠤ	ᠥ	ᠦ	ᠨ	ᠪ	ᠫ	ᠬ	ᠭ
拉丁字母	a	e	i	o	u	ö	ü	n	b	p	h	g
蒙古字母	ᠮ	ᠯ	ᠰ	ᠱ	ᠲ	ᠳ	ᠴ	ᠵ	ᠶ	ᠷ	ᠺ	ᠽ
拉丁字母	m	l	s	x	t	d	q	j	y	r	k	z

（一）祭祀时间、地点

据主祭博呼德日楚鲁博讲述，早些年间，每年举行两次神服祭祀仪式，一次是在正月初五至十五之间举行，另一次是在农历八月初五至十五之间举行。“陶勒盖·敖包”祭祀仪式通常于农历五月初，在安葬博所袭承之博的地方举

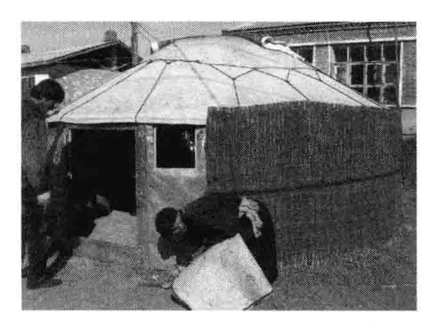
① “希图根”（sitügen），蒙语，意为神祇、偶像、崇拜物。“塔嘿乎”（tahihu），蒙语，意为祭祀。“希图根·塔嘿乎”（sitügen tahihu）仪式，汉语可直译为神灵祭祀仪式。

② 据巴尔虎蒙古博呼德日楚鲁博介绍，“陶勒盖·敖包”是在安葬已故博的地方（蒙语称“尚都”［xangdu］）用石头堆砌而成的敖包。“陶勒盖·敖包”祭祀仪式是巴尔虎蒙古博祭祀其袭承之博的仪式。已经无法找到所袭承之博的尚都的博，则在家中搭建一座象征性的陶勒盖敖包，进行祭祀。

行。当前，巴尔虎蒙古博神服祭祀仪式包容了以前需要单独举行的“陶勒盖 · 敖包”祭祀仪式，祭祀次数由过去的每年3次减少为每年1次，祭祀时间也从9天缩短为2天。祭祀地点是在主祭博家中。

（二）仪式场地

“希图根 · 塔嘿乎”仪式的祭祀场地设在主祭博呼德日楚鲁家院中临时搭建的蒙古包中。神坛布设在蒙古包北边。神服用专门的木架撑起，供放在蒙古包最西南边。神服与神坛之间搭建有象征性的敖包。



为祭祀仪式临时搭建的蒙古包[①]



希图根塔嘿乎仪式场地

（三）仪式中人物

1. 主祭博

呼德日楚鲁博（1954— ），男，呼日拉特姓氏，呼伦贝尔市陈巴尔虎旗西乌珠尔苏木乌珠尔嘎查人。呼德日楚鲁是他的名字，博是他的神职。“希图根 · 塔嘿乎”仪式的主持人，负责各个子仪式的开场，并全程主持祭神仪式。

2. 执仪博

巴雅尔图博（1973— ），男，呼日拉特姓氏，呼伦贝尔市陈巴尔虎旗东乌珠尔苏木查干诺尔嘎查人。呼德日楚鲁博的徒弟。巴雅尔图博袭承了其叔叔拉玛博的翁古，1997年从师于呼德日楚鲁博，2000年正式出师。在“希图根 · 塔嘿乎”仪式中，巴雅尔图博是主要执仪人和附体博。在“希图根 · 塔

---

① 本文所有插图，除个别注明拍摄者的图片之外，均为作者所拍摄。

嘿乎”仪式的降神仪式环节，巴雅尔图博通过附体仪式向主祭博呼德日楚鲁博及信众传达神灵旨意。

3. 博的助手

额尔德尼（1956— ），男，呼伦贝尔市陈巴尔虎旗西乌珠尔苏木乌珠尔嘎查人。博的助手的工作首先是在每次仪式开始前和结束后为博所用的各个法器（包括神服、神帽、单鼓、鼓槌等等）进行“阿米卢拉乎”（amilulahu）仪式①。其次，在当萨满附体时，助手和信徒们要哼唱“领神调”（蒙语称“呜里呼”[urihu]），以示引领神灵。博开始跳神时，助手们要保护萨满，为博铺设毡垫，避免博摔倒在地。

4. 信众

来自各苏木（乡）的信徒。多数是主祭博的亲属。

在上述仪式人物中，主祭博与执仪博有着特殊的关系。由于神灵附体后，附体博即成为神灵的代言人，其自身的神志并不清醒，只有旁观者才能从被附体博的口中领会神灵的旨意。因此，在“希图根·塔嘿乎”仪式中，主祭博呼德日楚鲁博召请自己的庇护神（主翁古），但并不让其附体于自己，而是引导其将旨意传达给执仪博巴雅尔图博的主翁古。巴雅尔图博的主翁古附体于巴雅尔图博之后，巴雅尔图博就成为了神灵代言人，转述来自主祭博呼德日楚鲁博的神灵的旨意，主祭博呼德日楚鲁博则作为旁观者来领受神灵的旨意。

（四）主要法器

“希图根·塔嘿乎”仪式的法器有：神鼓（蒙语称“赫彻”[heqe]②）与神杖（蒙语称“豪日毕”[horib]③）、鼓槌、以及神鼓、神杖、铜铃、“好勒

---

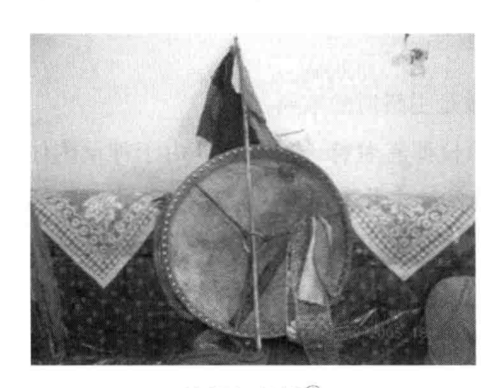
① “阿米卢拉呼”（amilulahu），蒙语。操作时用特制的小勺将奶茶、鲜奶、白酒涂抹在神鼓、鼓铃及神杖等法物上，赋予其神性。

② 一种单面鼓，巴尔虎蒙古博使用的法器。其鼓槌蒙语称“帖布日”（tabigur），顶部用绿布缠绕，底部带有穗带。

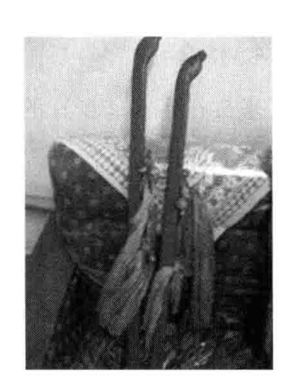
③ “豪日毕”，巴尔虎蒙古博使用的法器，汉译为神杖，上部雕有马头，中间挂有小铜铃和薄铁片的两根木杖。

宝斯”(holbogasu)[1] 神服上佩戴的所有响器。

上述法器不仅是行博音乐中的重要“乐器”，也是博与翁古、神灵之间沟通的重要媒介，同时还是翁古驱魔除邪的重要武器。例如，神鼓是博进入灵界的坐骑，鼓槌象征着蒙古博鞭策其坐骑的神鞭，神杖则是神灵驾临凡间后的坐骑。在巴尔虎博教信仰中有“握在手中是豪日毕，走在故土上是骏马”的说法。神鼓是人神之间交流的媒介，借助鼓声，博才能够与神灵进行沟通。同时，鼓也是博召唤其庇护神的重要法器。在巴尔虎蒙古博的祭祀仪式中，每一场行博音乐开始时，都有一段轻轻的击鼓声和类似鞭策马的“嘘”、“湫”的声音，有节奏的击鼓声，隐喻着博的坐骑的步伐。



神鼓与鼓槌[2]



神杖

(五) 仪式中的神灵体系

“万物有灵”和“灵魂不死”的宗教观念，促成了蒙古博教庞杂的多神信仰体系。“希图根・塔嘿乎”仪式是直接以巴尔虎蒙古博信仰体系为对象的祭祀仪式，充分体现了巴尔虎蒙古博教多神信仰的特点，同时也体现了巴尔虎蒙古博教祖先崇拜、自然崇拜、图腾崇拜的宗教观念。“希图根・塔嘿乎”仪式所信奉的神灵体系主要通过仪式神坛的布置、神服和博的行博音乐中表现出

---

① 用小铜环串在一起的三个薄贴片，分别挂着两根神杖中部以及神鼓鼓边四周。每个环上还另挂有两个小铜铃。

② 该照片是作者在2004年采访巴尔虎蒙古博呼德日楚鲁博时拍摄的。照片中的神鼓和神杖均为呼德日楚鲁博的法器。

来，可分为两大神系：

1. 腾格里（天神）

蒙古人对天的崇拜由来已久，腾格里，汉译“天神”。腾格里是一个无所不能的、庞大的天神崇拜系统，在蒙古博教庞大的神灵体系中处于最高层次。西方腾格里，蒙语称“巴闰腾格里”（barugun tegri）。蒙古博教的腾格里天神体系包括99尊天神，分为东方44尊天神和西方55尊天神。其中，东方的天神是凶恶之神，阿塔·乌兰腾格里（ataga ulagan tegri）是东方腾格里天神之首。西方的天神是善神，汗·霍尔穆斯塔·腾格里（hagan hormusta tegri）是西部腾格里天神之首。巴尔虎蒙古博主要祭祀西方腾格里，以求得风调雨顺、吉祥安宁。

2. 翁古

有文献称之为“翁衮”（onggon）、“翁贡”（ongon），在蒙古博教信仰中，翁古作为祭祀崇拜的对象，被赋予了超凡的神力，是蒙古博教灵魂世界的幻像神体。翁古的实物载体多种多样，蒙古人通常用毛毡、丝绸、木块和青铜等材料制成各种形状的翁古偶像以敬奉之。但在蒙古博实际祭祀仪式中，并不祭祀所有翁古，而仅供奉那些能够对族人生活及经济生产方面产生重要影响的翁古。在“希图根·塔嘿乎”仪式中呼德日楚鲁博所供奉的翁古主要有：

（1）博的主翁古

蒙语称为“贺希格·奥勒森·翁古”（hexig ologsan onggo），即指博所袭承的上一代博传给他的翁古，是博的主要庇护神①。每个博都有自己的主翁古。对于“希图根·塔嘿乎”仪式的主祭博呼德日楚鲁博而言，他的主翁古是其上一代博塔朦伊都干（tagagamun idugan）传袭给他的翁古。在进行祭祀仪式时，博的主翁古是博与神灵沟通的使者（或媒介），其功能有两个：一个是向神灵送达博的祈愿，另一个是通过附体的形式向博和信众传达神灵的旨

① 博的庇护神一般被看做是遴选博的那个精灵，它是由亡故的上一代博（包括伊都干）传给其袭承人（接班人）的。翁古具有通天的法力，它是博与其供奉的神灵沟通的使者。

意。在“希图根·塔嘿乎”仪式中，由于多个子仪式是由呼德日楚鲁博的徒弟巴雅尔图博执仪，因此，呼德日楚鲁博的主翁古既是仪式的祭祀对象之一，同时也是协助执仪博巴雅尔图博进行请神、降神仪式的重要力量。

（2）宝木勒·翁古（bagumal onggo）

宝木勒·翁古，蒙古语，意思是“从天而降的”翁古。据呼德日楚鲁博讲，巴尔虎蒙古博所供奉的宝木勒翁古又称为“镶白旗的呼·宝木勒”（镶白旗即指索伦八旗之陈巴尔虎镶白旗，今陈巴尔虎旗），他是陈巴尔虎额热根姓氏的祖先。相传在远古时代，由闪电而降的宝木勒·天神成为海日汗宝格达山的守护神。海日汗宝格达山位于今陈巴尔虎旗境内，是巴尔虎蒙古博教信仰体系中“神圣的三座圣山”（“西德日·古日班·宝格达乌拉”［xider gurban bogda agula］）——安本敖包、德都海日汗、巴伦海日汗——之一。

（3）吉雅其

在蒙古博教信仰体系中，吉雅其是畜牧保护神，蒙古族普遍供奉的神灵之一。按照蒙古人的解释，“吉雅其原是一位深知马的习性、勤劳而又热情的牧马人”，死后，成了护佑蒙古人牲畜的神灵。巴尔虎人习惯将吉雅琪称为“额莫格勒吉格”（emgeljig），是巴尔虎蒙古人祈佑人丁兴旺、牲畜繁衍而供奉的神祇。在巴尔虎民间又称该翁古为“为妇女赐福的翁古”，体现出蒙古博教生育神的象征。

（4）敖包·翁古

敖包·翁古在巴尔虎蒙古博教信仰体系中象征地域的守护神。“安本·敖包”① 是的翁古。传说，袭承“安本·敖包”翁古的人叫做浩忒·道力金嘎（hotoi doljingga），曾是一位牧羊少年，死后，变成精灵，使其牧主安本·诺颜的牲畜遭受了很大的损失。为了不再让他给牧民们带来更大的灾害，巴尔虎蒙古博将其作为守护神供奉起来，每逢祭祀行博时先提到该翁古，以示敬意。在“希图根·塔嘿乎”仪式的神歌中经常出现“十八岁的孤儿，可怜的浩忒·道力金嘎”这样的唱词。

① 位于内蒙古呼伦贝尔市以北约10公里处的敖包。

三、 仪式与仪式音乐实录[1]

（一）仪式的准备

在举行仪式的前一天（9 月 7 日），呼德日楚鲁博在自家院子里搭建了一个蒙古包作为祭祀场所。9 月 8 日清晨，呼德日楚鲁博在蒙古包内搭好神坛，上面供起神偶（蒙语称之为“翁古”，用哈达包裹着摆放在神坛上）、阿巴嘎勒代（面具）、铜镜、神杖等，神坛上方挂有成吉思汗画像以及象征天鹅图腾的一幅画有天鹅的图画。8 日早上，前来参加仪式的年轻人专程前往附近河边折取新鲜的细柳条，回来后用柳条在蒙古包里搭建一座用于祭祀仪式的象征性敖包。敖包在巴尔虎蒙古博祭祀仪式中有着举足轻重的作用，在巴尔虎蒙古博看来，翁古是已故博的灵魂，而敖包是已故博的安葬之处，必须有敖包才能召唤来翁古，例如请神仪式开场神歌的第一句唱词便是“洁白的安本·敖包”。博在召请神灵时首先要提及神灵的“苏唔德勒”（sagudal）[2]、“乌木达”（umda）[3] 以及“古伊德勒”（güyüdel）[4] 等，只有这样，才能召唤来神灵。例如，行博音乐中经常出现的唱词程式：……山为依靠，饮着……河（泉）水，如何辗转而来等等。

上午 10 时，呼德日楚鲁博及其助手开始点燃油灯，在供桌上摆放供饮[5]，然后开始烧香、叩拜。神坛上供放的神偶从西向东分别为西方的腾格里天神、博的祖先神“塔姆勒渥都干”、宝木勒天神、呼德日楚鲁博的师父普日布博的翁古、呼德博的岳父母家一直供奉的祖先翁古以及吉雅其（巴尔虎人称之为“额么格勒吉格”[emegeljige]，是用整张羔皮制作而成的翁古，是为妇女赐福

---

① 本节“希图根·塔嘿乎”仪式的实录部分，笔者曾撰文《呼伦贝尔巴尔虎蒙古博“希图根·塔嘿乎”仪式音乐考察》，发表于曹本冶主编：《大音》（第三卷）。

② 指已故博的安葬之处。在行博词中表现为“大山为依靠，草原为铺垫”、“九十九重天，九十九道门、八十一扇窗、八棵檀香树”等。

③ 是指已故博安葬之处周围的水源。

④ 是指翁古行走的路线。

⑤ 供奉给神灵的奶茶、鲜奶和酒等。

的翁古。每到秋天出售牲畜时留下数根鬃尾，挂在吉雅其上，祈求吉雅其保佑牲畜繁衍、人丁兴旺）。呼德日楚鲁博的神服用木架撑起来，供放在蒙古包内最西南边，敖包布设在神服与神坛之间。

神坛布置好后，呼德日楚鲁博及其助手用“查干伊德”（蒙语，意为奶食。这里用的主要是鲜奶和奶茶）来为神服、神鼓、神杖以及现场搭建的象征性的“敖包”等进行“阿米卢拉呼”仪式，赋予它们神性。“开光”是件非常细致的工作，神服上的每一面铜镜、铜铃等金属响器、神鼓和神杖上面的每一个响器，都要按从大到小的顺序一一“开光”。“开光”只是对法器上面的所有金属部件进行“开光”，而不是所有部位。除神服外，其他法器要在每一场仪式进行完之后重新开光，目的是为法器“净化”，重新赋予其神性。

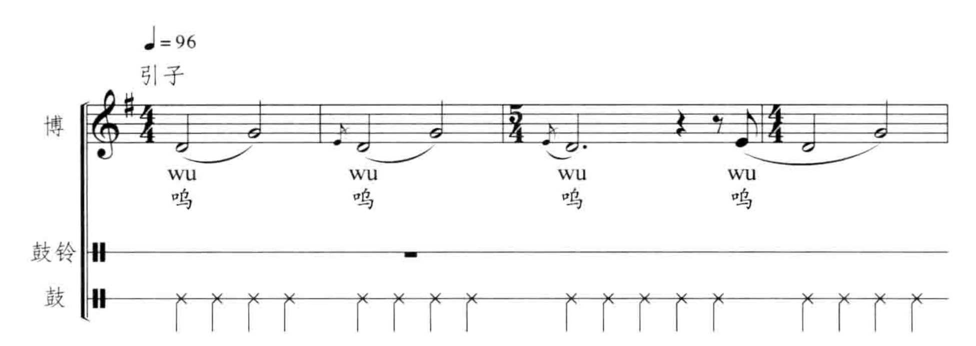
（二）仪式过程

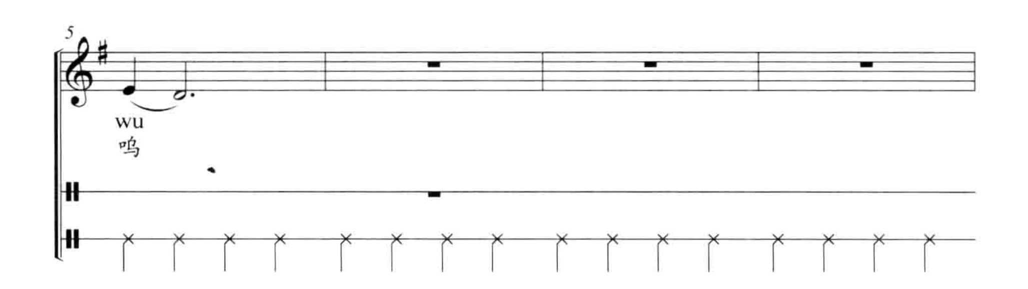
仪式从9月8日下午15点15分正式开始，于9月9日凌晨两点结束。仪式过程共分为两个单元，即祭祀单元和招福单元。其中，祭祀单元又分为请神（“翁古·扎拉呼”［onggo jalahu］）、祭神（“达嘎特哈呼”［dagadhahu］）、降神（“翁古·巴古勒嘎呼”［onggo bagulgahu］）、附体（“翁古·奥日乎”［onggo orohu］）等四个相互递进的祭祀仪式过程。招福（“达拉拉嘎·阿布呼”［dalalga abhu］）仪式是在上述四个单元祭祀仪式结束后进行的一个独立祭祀单元。除了祭神仪式由呼德日楚鲁博执仪外，其他仪式均由主祭博呼德日楚鲁博的徒弟巴雅尔图博执仪，但在请神和降神仪式的开始，呼德日楚鲁博要亲自行博召请自己的庇护神。在神灵祭祀仪式中，博需要通过自己的庇护神才能与神灵沟通，而翁古又有一定的专属性，它只能被袭承自己的博召唤，而不能附体于其他博。因此，在“希图根·塔嘿乎”仪式的请神和降神单元都有一个开场仪式，事实上是呼德日楚鲁博实现召请自己庇护神的仪式。

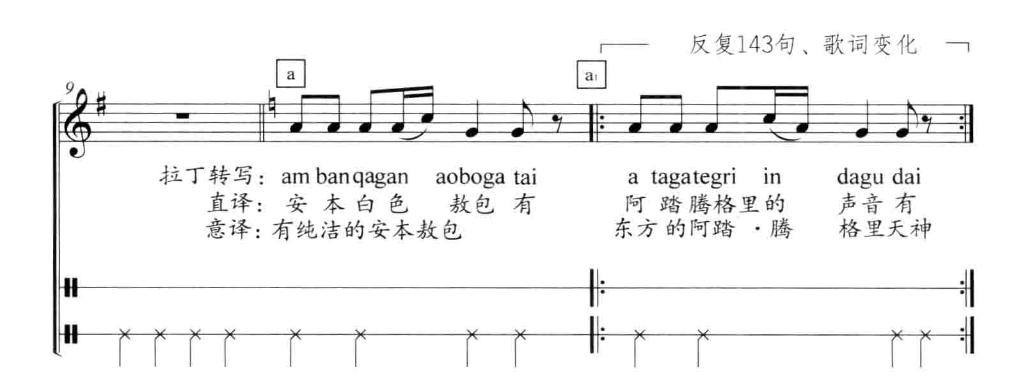
1. 开场

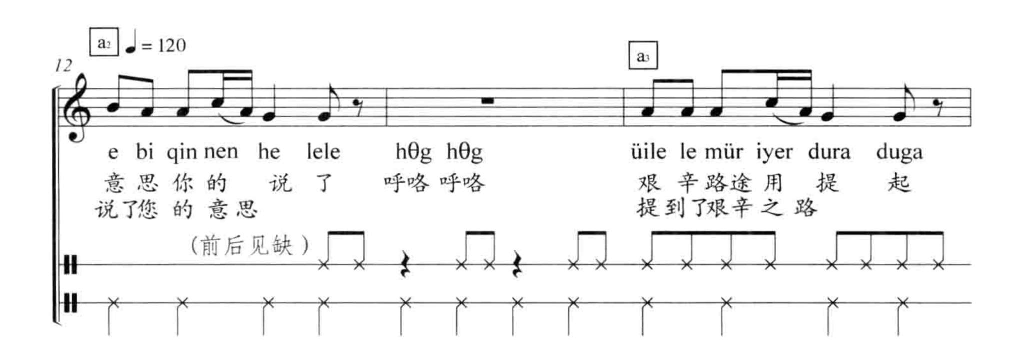
下午15点15分，呼德日楚鲁博开始面向神坛击鼓行博，神歌从召请安本敖包的翁古唱起。

序 歌


♩=96
引子
博
wu
呜
wu
呜
wu
呜
wu
呜
鼓铃
鼓


5
wu
呜


反复143句、歌词变化
9
a
a1
拉丁转写：am banqagan aoboga tai a tagategri in dagu dai
直译：安 本 白 色 敖 包 有 阿 踏 腾 格 里 的 声 音 有
意译：有纯洁的安本敖包 东方的阿踏 ·腾 格里天神



156

a3 a3

hθg hθg ündüsü i qini hele le üre i qi ni dura duga

呼咯 呼咯 根 源 你 的 说 了 子 女 你 的 提 到

说 到 了 您 的宗族 提 到 了 您 的子孙

159

行礼

hθg hθg

呼咯 呼咯

（呼德日楚鲁博行博，红梅采录、记谱、译词）

唱词大意：

有纯洁的安本敖包

家神祖先

十二个属相中

白嘴的老鼠

复苏而来

通过纯洁的安本敖包

相识相知

一百零八个念珠

六个枝杈的麦呼吉

… …

通过浩忒道勒津嘎①

辗转召唤

… …

说到天鹅是鸟

呼日拉特是姓氏

十二生肖

鼠年之际

这一时刻的祭祀

已经临近

八月初九

已经到来

… …

向佛祖祷告，

向本巴叩拜，

祭祀着敖包

向翁古祈祷

… …

---

① 人名，“安本·敖包”的翁古。

神歌开始的 9 小节是引子，其中，第 1 至第 5 小节的长音“呜”，是博向着苍天大地、神灵祖先以及诸多图腾发出的呼唤。第二句是第一句的变化重复，从第三句开始往后的 142 句唱词，均使用第二句的旋律型，唱词多有重复。唱词内容主要是召请敖包神、祖先神，并向神灵“汇报”本此祭祀的时间和参祭人员等。行博过程中，呼德日楚鲁博歌唱的速度和击鼓力度逐渐加强，博的情绪也随之高涨，直到出现类似附体的状态，并发出“呼咯——呼咯”的呼声，在击鼓的同时向前推抖鼓，使神鼓上的“好勒宝”等发出声响，鼓点也更加有力。旋律由 sol、la、do 三音列构成，首、尾音分别为 la 和 sol。唱完神歌，呼德日楚鲁博分别面向敖包、神坛和吉雅其行礼。行礼时单膝跪地，把鼓高举在面前，前后晃动。每行一个礼，起一次身。礼毕，连击两下神鼓，仪式结束。

开场仪式及仪式音乐结构

<table>
<tr><th>仪式结构</th><th colspan="2">音乐结构</th><th>音乐特点</th><th>音列</th><th>速度</th></tr>
<tr><td>召唤神灵</td><td colspan="2">引子</td><td>击鼓慢唱领神调</td><td>156</td><td>慢速</td></tr>
<tr><td rowspan="8">请主翁古</td><td rowspan="8">A</td><td>a</td><td>击鼓慢唱</td><td>561</td><td>慢速</td></tr>
<tr><td>a^1</td><td>行为同 a，旋律的第二拍略变</td><td>561</td><td>慢速</td></tr>
<tr><td>a^2</td><td>击鼓同时发出“呼格”的呼声，穿插摇鼓</td><td>561</td><td>中速</td></tr>
<tr><td>呼声</td><td>速度加快，最后一拍摇鼓</td><td>—</td><td></td></tr>
<tr><td>a^3</td><td>击鼓的同时摇鼓，博的情绪高涨</td><td>561</td><td>稍快</td></tr>
<tr><td>呼声</td><td>每发“呼格”声时都摇鼓，鼓声更加急促有力</td><td>—</td><td></td></tr>
<tr><td>a^3</td><td>击鼓同时摇鼓，节奏更加紧促、力度更强</td><td>561</td><td>快速</td></tr>
<tr><td>呼声</td><td>发出两声“呼格”的呼声，伴有摇鼓</td><td>—</td><td></td></tr>
<tr><td>行礼</td><td colspan="2">尾声</td><td>单膝跪地，把鼓高举在面前，前后晃动，每行一个礼，起一次身</td><td>—</td><td></td></tr>
</table>

正歌部分变化重复的乐句 a 是由 La、Do、Sol 三个音组成的乐汇，首音是 La，尾音是 Sol。a2 是在 a1 的基础上，在最后一拍前后摇晃鼓，从而增加了好勒宝的声响。这也是神歌进入高潮阶段的体现。a3 的旋律依然同 a1 相同，但始终伴有前后晃鼓的行为，因此，好勒宝声不断，音响变得更加丰满。开场的神歌也由此达到高潮，并在呼德日楚鲁博类似附体的呼声中结束。

2. 请神

请神仪式，蒙语称之为“翁古·扎拉呼”，意即向神明祈祷。在开场仪式结束后，执仪博巴雅尔图博开始击鼓，要求信徒们摘掉身上携带的匕首一类的物件，敞开蒙古包门。伴随着轻柔的击鼓声，巴雅尔图博用哨声吹出请神调的主旋律，然后缓缓地唱出请神歌。请神歌依然要从召唤安本敖包的翁古开始，后向其师傅呼德日楚鲁博的“希图根”虔诚地祈祷。唱词内容从简单到复杂，所请神灵的层级也由低到高、有近至远。请神仪式音乐由引子和五段唱段组成，其中，唱段A、B、C中主要提到的是敖包翁古及其“苏唔德勒”、“乌木达”、“古伊德勒”。其中，C段最后还提到了氏族的祖先和天鹅图腾（“嘎勒布尔”）。据巴尔虎蒙古博讲，召请翁古时，如果不提祖先，翁古就不会降临。D段主要召请巴尔虎蒙古博始祖的神歌唱段，其旋律是具有歌唱性的上下句结构乐段。唱词主要是巴尔虎部族的祖先、巴尔虎蒙古博的始祖及其“苏唔德勒”、“乌木达”，如：“提到始祖，是那苍老的渥都干（女萨满）；九十九重天，九十九道门；西方的腾格里天神，巴尔忽津诺颜……”最后一段C1像是小结，很简短，内容为祈祷和嘱托翁古。在五段音乐的中间都插有过渡式的击鼓和吟唱，象征着博的步伐及其召唤神灵的声音。仪式的最后，主祭博巴雅尔图博拿起神鼓、鼓槌和神杖单膝跪地，面向敖包、敖日贵和神坛分别行礼，每次行礼时，都要强力地摇晃神鼓和神杖，使法器上所有响器发出响亮的声音。仪式结束。

请神仪式及仪式音乐结构

仪式结构	音乐结构	音乐特点	音列	速度
召唤神灵	引子	轻击鼓，口哨吹出A段旋律片断	235	慢速
请主翁古	A	击鼓慢唱	356	慢速
	过渡[1]	击鼓哼唱【领神调】，中间穿插“嘘”声，击鼓力度渐强	561	中速
请神灵	B	击鼓同时前后晃鼓，渐快旋律节奏型变紧凑	123	中速
	过渡[2]	击鼓速度减慢，转调	—	—
	C	击鼓唱神歌的同时晃鼓，渐快	235	稍快
	过渡[3]	击鼓发出“嘘”声，口哨吹一句A的旋律	—	—

（续表）

仪式结构	音乐结构	音乐特点	音列	速度
行礼	D	歌唱性旋律	56123	慢速
	过渡[4]	哼唱一句 C 段旋律后，击鼓	—	—
	C[1]	击鼓同时上下晃鼓，速度渐快	235	稍快
	尾声	单膝跪地双手持握鼓、鼓槌和神杖用力摇晃，间断发出“呼格”声	—	—

请神仪式音乐中，A、B、C 乐段的旋律均由单一乐句（或乐汇）的基本旋律型不断反复而成，属于单一乐句复叙体乐段①。D 段则是由上下句式为基本结构进行多次反复至数十次的复叙性上下句体乐段。各乐段旋律型及唱词大意如下：



（巴雅尔图博行博，红梅采录、记谱、译词）

唱词大意：

高山为依靠

草原为垫子

一百零八棵念珠

六个枝杈的麦呼吉

… …

---

① 此类乐段由单一乐句为基本旋律型不断变化反复而成，乐句可多可少，变化亦可大可小，变化小时一般保持基本的旋律和节奏形态，变化大是则又保留旋律骨干音和终止式，旋律线条和歌词内容带有明显的即兴性和随意性。参见杨民康：《中国民间歌舞音乐》，人民音乐出版社 1996 年版，第 37 页。

任何山都有主人

任何宗族都有祖先

… …

大山、敖包的主人

苍老的渥都干祖先

越过三个山谷

历经坎坷的路途

辗转而至

看到了石屋①



（巴雅尔图博行博，红梅采录、记谱、译词）

唱词大意：

有九十九道门

有八十一扇窗

有八丈长的链子

有八棵檀香树

… …

天鹅是鸟

呼日拉特是姓氏

① 蒙语称“哈丹·格日”（hadan ger），直译为岩石的房屋。这里隐喻神灵的居所（墓穴）。

… …

有九十九层天

有四十五层天

五十五道门

东方的四十四层天

四十九道门

故乡是贝加尔

敖日贵、麦呼吉的祖先（下略）

B 段共 104 句唱词，旋律是基本旋律型的变化重复，但变化很小，只是部分唱句变化了基本旋律型的第三拍，形成以下的旋律变体：



（巴雅尔图博行博，红梅采录、记谱、译词）

C 段的旋律，从节奏型上与 B 相比更紧凑一些。曲体结构依然是单一乐句复叙性结构，采用变头、变尾等形式变化重复基本旋律型。内容主要是召请敖包翁古浩忒道力金嘎和呼日拉特姓氏祖先。

唱词大意：

敖包有主人

宗族有祖先

十八岁的

穷苦的浩忒①

旷野为垫

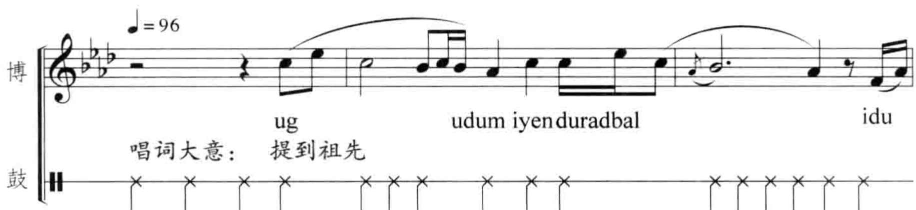
高山为靠

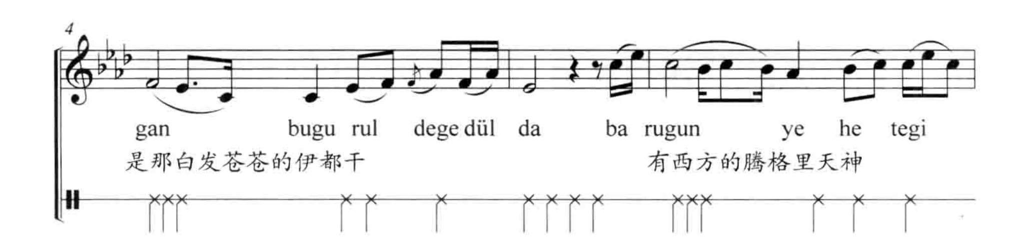
……

C 段着重邀请祖先神之后，经一段鼓点过渡后，行博音乐进入 D 段。

D 是请神仪式音乐中旋律性最强的一个段落。内容是歌颂西方腾格里天神。

D段基本旋律型







（呼德日楚鲁博行博，红梅采录、记谱、译词）

① 指安本敖包的翁古浩忒道勒津嘎。

3. 祭神

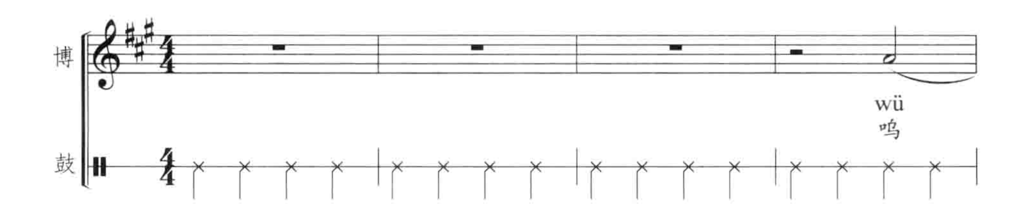
祭神仪式，蒙语称之为“翁古·塔嘿呼”，意即向神灵祭献供品，并向神灵祈祷（达嘎特哈呼）。用于祭神的供品是两只纯白色的公羊和一只红头白身的公羊。首先将第一只纯白色的羊献给敖日贵（神服）和敖包。呼德日楚鲁博面向敖包站立，击鼓行博，巴雅尔图博用“查干伊德”（qagan idege）① 为献牲的羊“开光”（amilahu）和“净化”（arxialahu）。待呼德日楚鲁博行博结束后，博的助手将羊牵去宰杀（“书色嘎日嘎纳”[xigüsü gargana]）。第一只献牲的羊牵走后，呼德日楚鲁博面向神坛击鼓行博，以示向神灵祈祷，请神灵接收所献之牲。在献第二、第三只羊时，呼德日楚鲁博击鼓唱献牲神歌。巴雅尔图博用查干伊德分用别为献牲的羊“净化”。


请神


祭神

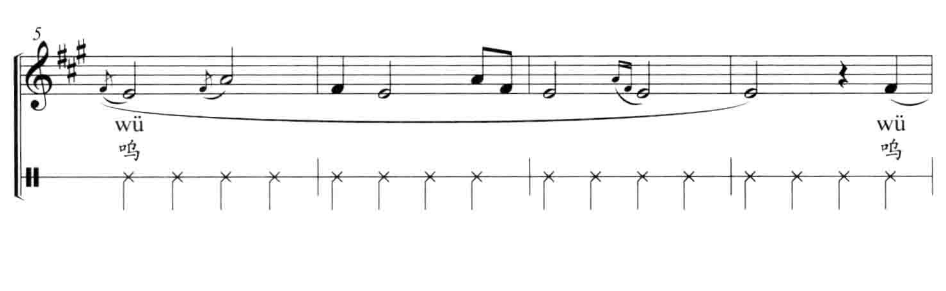
祭神仪式

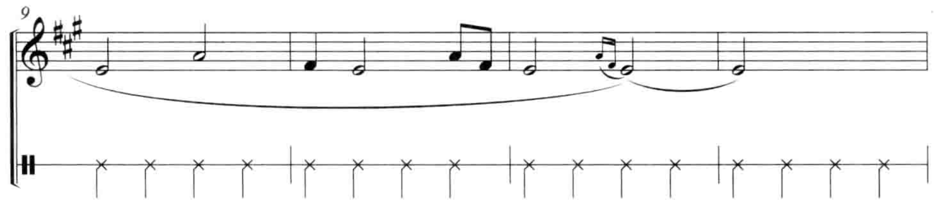
祭神曲（一）



---

① “查干伊德”（qagan idege），汉语直译为“白食”，指用来为献牲和法器等“开光”（amilahu）、“净化”（arxialahu）用的奶茶、鲜奶和白酒等三种供饮。







（呼德日楚鲁博行博，红梅采录、记谱、译词）

这段祭神音乐是呼德日楚鲁博为敖日贵（神服）及敖包献牲时所唱的神歌的引子及开头部分。正歌的旋律由第20小节旋律不断反复而成，歌词有变化。在祭神神歌唱词中，敖包所指的是安本敖包，在巴尔虎博看来，安本敖包的翁古浩忒道勒津嘎是整个呼伦贝尔的守护神。行博时首先提呼日拉特姓氏的祖先，其次是西方的腾格里天神、巴尔虎部族的祖先、敖日贵的主人、安本敖包的主人等等。

唱词大意：

西方的天神

巴尔虎勒津伊金（主人）

西方的敖日贵
有七十七个铜铃
是铜镜的主人
为敖日贵开光
说到天鹅是鸟
说到呼日拉特是姓氏
……
敖包山的主人
指点世间之路
把洁白的绵羊
敬献给您
……
身穿得盔甲
蓝色的敖日贵
供放于此
用五谷香米
敬献于您
……

4. 降神

20点50分，呼德日楚鲁博分别向敖日贵（神服）、敖包、神坛和吉雅其等行礼，行礼时单膝跪地，左手持鼓、鼓槌高举遮住脸，右手持神杖戳地，用力推晃神鼓和神杖，使神鼓和神杖上的“好勒宝”发出响亮的声音。礼毕，呼德日楚鲁博放下神杖，重新上场，单膝跪地，面向神坛开始击鼓。

20点51分，巴雅尔图博用香薰（“乌图拉嘎”［utulga］）在已经摆放好的“书色”（全羊）上面顺时针绕三绕，边绕边唱“贝尔湖的泉水，宝格达山的香草；须弥山的香草，乳海的泉水；高山的香草，大海的泉水”，为“书色”“净化”。



（巴雅尔图博行博，红梅采录、记谱、译词）

20点53分，呼德日楚鲁博开始行博召请自己的主翁古①。简短的召请仪式结束后，呼德日楚鲁博让助手把供奉呼德日楚鲁博主翁古的信徒请进来，向敖日贵磕头。呼德日楚鲁博站在敖日贵旁边击鼓。

21点02分，执仪博巴雅尔图博开始击鼓行博，主持降神仪式。其师傅呼德日楚鲁博站在其旁边，时而击鼓，时而唱“领神调”。降神仪式及仪式音声结构中充分体现着巴尔虎蒙古博的灵魂观念，即认为翁古是博与神灵之间沟通媒介，博在行博过程中可以委托翁古向神灵传达祈愿和邀请，翁古则有能力请神灵通过它将对信徒的旨意传达给博或信众。因此，降神仪式的开始，执仪博首先行博召请自己的主翁古，然后召请其他诸神。降神音乐开始是一段引子，执仪博轻击鼓，吹口哨，让其主翁古听到他的召唤。正歌部分，第一段是召请主翁古的唱段。行博过程中博在击鼓的同时哼唱“领神调”。第二段是向神灵祈祷、献祭，并通过歌唱神灵的“苏唔德勒”、“乌木达”和“古伊德勒”召请神灵。最后，跳神，将鼓抛出，昏倒在地，预示着神灵已附体。

21点12分，降神仪式进行到高潮，即附体仪式。执仪博的助手们将附体的巴雅尔图博（即执仪博）扶起坐在事先准备好的毡垫上，分别把雕刻有儿马头像的神杖递送在巴雅尔图博的右手，把雕刻有骒马头像的神杖递送在巴雅尔图博的左手中。附体的巴雅尔图博不断地摇晃神杖。这时助手们哼唱“领神调”，呼德日楚鲁博开始与其对话，并向其敬献哈达、敬烟。巴雅尔图博成

---

① 据呼德日楚鲁博讲，他的翁古只有他亲自召请才能降临，降神仪式由其徒弟主持，呼德博在其徒弟开始降神之前召请自己主翁古的目的在于，能让其翁古与徒弟的翁古并行，并通过徒弟的翁古传达神灵的旨意。

为神灵的代言人，通过神歌向信众传达神的旨意。整个附体仪式过程是执仪博巴雅尔图博与主祭博呼德日楚鲁博、博的助手们以及信众们互动的过程。

根据巴雅尔图博行博音乐的结构，可将附体仪式过程分为三个阶段：神灵降临、占卜和神灵离开。每个阶段有不同旋律的神歌组成。各阶段之间均有一个过渡，附体的博狂摇神杖，发出“呀唔——呀唔”的声音，隐喻着前一个神灵的离去、另一个神灵的到来。每当这个时候，主祭博呼德日楚鲁博和助手们都会唱“领神调”，直到附体博重新开始跺神杖唱神歌。

第一阶段，唱词主要程式为：怎样到来，来到了那里、何方神灵。呼德日楚鲁博这时代表信众与神灵对话，并按照神灵的旨意向神灵敬烟、敬茶以及烧红的烙铁等。

第二阶段是神灵与信众的交流。仪式音乐共三大段，每一段象征着不同家族翁古的降临。每段旋律开头的唱词都是“有高山为依靠、有旷野为铺垫”。被神灵召唤到的信徒前来听卜，并使用托日格[①]碗向神灵敬献鲜奶、奶茶等，进行问卜。

第三阶段是神灵离开。神灵离开的象征性唱词是“走出有哈纳的毡房，来到了岩石屋[②]；离开有椽子的房屋，来到山上的家”[③]。附体的博开始快速摇动神杖，最终抛开神杖昏睡过去。博的助手们发出引领神灵的长音。呼德日楚鲁博不时发出“呼格——呼格”的喊声，驱使附体的翁古们尽快离开，回到其原来的地方。附体仪式结束。

---

① “托日格”(tθgθrge)，巴尔虎蒙古博祭祀仪式中，向神灵问卜时使用的小银碗。信徒们用“托日格”向神灵敬献鲜奶或奶茶，请神灵指点，“神灵”享用过后，将“托日格”“扔”回来的时候，信徒要用衣襟接住，“托日格”朝上落在衣襟里说明一切都好，朝下掉进衣襟或者信徒没能接住的话，说明该信徒会有不顺利的事。

② 隐喻已故博的安葬之处。蒙古博去世后，在安葬他的地方，人们用石头在上面堆起一个石堆。巴尔虎蒙古博行博音乐中所唱的“岩石屋”（蒙语称“哈顿・各日”[hadan ger]）

③ 蒙文唱词原文转写：“hana tai ger eqe garula、hadan ger ten irele；uni tai ger eqe garula、agulan ger tegen irele.”

附体仪式结构图

<table>
<tr><td>结构序号</td><td colspan="2">1</td><td colspan="2">结构名称</td><td colspan="2">神灵降临（1）</td></tr>
<tr><td>执行者</td><td colspan="2">附体的博</td><td colspan="2">主祭博（指呼德日楚鲁博）</td><td>博的助手</td><td>信徒</td></tr>
<tr><td>仪式行为</td><td colspan="2">狂摇神杖，发出“嘘”、“啊”等声音</td><td colspan="2">单膝跪地，给附体博经敬烟，并与其对话</td><td>唱领神调</td><td>跪拜</td></tr>
<tr><td>音声描述</td><td colspan="2">神杖上的“好勒宝”发出碎击声</td><td colspan="2">诗化的对白</td><td>发出长音“呜”</td><td>—</td></tr>
<tr><td>程式序号</td><td colspan="2">—</td><td colspan="2">11</td><td>8</td><td>—</td></tr>
<tr><td>音列</td><td colspan="2">—</td><td colspan="2">—</td><td>1 6 5</td><td>—</td></tr>
<tr><td>结构序号</td><td colspan="2">1</td><td colspan="2">结构名称</td><td colspan="2">神灵降临（2）</td></tr>
<tr><td>执行者</td><td colspan="2">附体的博</td><td colspan="2">主祭博</td><td>博的助手</td><td>信徒</td></tr>
<tr><td>仪式行为</td><td colspan="2">跺神杖唱神歌</td><td colspan="2">附体博每唱一句，主祭博回应一句</td><td>—</td><td>—</td></tr>
<tr><td>音声描述</td><td colspan="2">跺神杖，唱神歌</td><td colspan="2">对白：“是啊”！</td><td>—</td><td>—</td></tr>
<tr><td>程式序号</td><td colspan="2">7</td><td colspan="2">11</td><td>—</td><td>—</td></tr>
<tr><td>音列</td><td colspan="2">235</td><td colspan="2">—</td><td>—</td><td>—</td></tr>
<tr><td>结构序号</td><td colspan="6">2</td></tr>
<tr><td>结构名称</td><td colspan="6">占卜</td></tr>
<tr><td>执行者</td><td>附体的博</td><td>主祭博</td><td>附体的博</td><td>主祭博</td><td>博的助手</td><td>信众</td></tr>
<tr><td>仪式行为</td><td>跺神杖唱神歌</td><td>召唤神灵所示意的信徒前来叩拜</td><td>狂摇神杖，发出“嘘”、“啊”等声音</td><td>与附体博对话，唱领神调</td><td>在过渡中唱领神调</td><td>叩拜</td></tr>
<tr><td>音声描述</td><td>提示某属相的信徒前敬托日格听卜</td><td>与附体博进行对话</td><td>神杖上的“好勒宝”发出碎击声</td><td>对白和长音</td><td>发出长音“呜”</td><td>叩拜时与附体博对话</td></tr>
<tr><td>程式代号</td><td>1、10</td><td>11</td><td>—</td><td>11、8</td><td>8</td><td>11</td></tr>
<tr><td>音列</td><td>1235</td><td>—</td><td>—</td><td>561</td><td>235</td><td>—</td></tr>
</table>

（续表）

结构序号	3					
结构名称	神灵离开					
执行者	附体的博	主祭博	附体的博	主祭博	博的助手	信众
仪式行为	跺神杖唱神歌	召唤神灵所示意的信徒前来叩拜	狂摇神杖，发出“嘘”、“啊”等声音	与附体博对话，唱领神调	在过渡中唱领神调	叩拜
音声描述	最后祝福信众、示意要离开	与附体博进行对话	神杖上的“好勒宝”发出碎击声	对白和长音	发出长音“呜”	叩拜时与附体博对话
程式代号	9	11	—	11、8	8	11
音列	1235	—	—	561	235	—

5. 送神

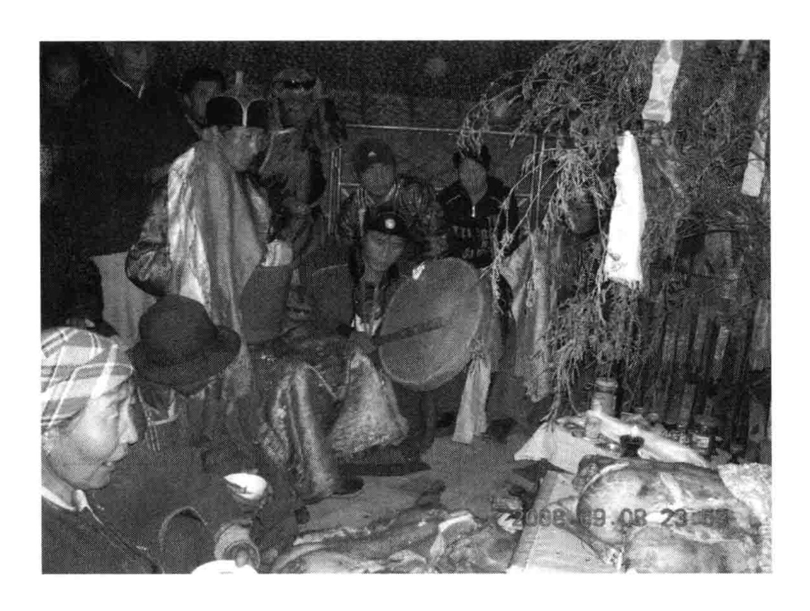
送神仪式是整个祭祀仪式的尾声，蒙语叫做“翁古·呼日格呼”，意为送走神灵。巴雅尔图博抛出神杖昏睡过去，博的助手们迅速将巴雅尔图博的神鼓和神杖拿来，给昏睡的巴雅尔图博握在手中，拿到神鼓和神杖的巴雅尔图博立即开始跳神，顺时针跳转三圈后抛去神鼓和神杖昏倒在地。呼德日楚鲁博口念祝词，请神灵们回到他们原来的地方，助手们在蒙古包外面扬洒鲜奶等供饮（“额尔古勒特·额尔古呐”［ergülte ergüne］），送神灵远去。呼德日楚鲁博继续念祝词，向昏倒在地的主祭博身上喷吐白酒，直至其苏醒过来。送神仪式正式结束。附体仪式结束时，附体博忽然扔掉神杖起身，助手们迅速将神鼓和鼓槌递于执仪博的手中，博手持神鼓，一边击鼓，一边顺时针跳转三至五圈，随后“昏倒”在地。这里送神音乐即指博在跳神过程中，神鼓及神服上其他响器所发出的声音组合。

6. “招福”仪式

“招福”仪式是在祭祀仪式结束后，信徒们领受神灵恩赐的仪式。执仪博巴雅尔图博席地而坐，击鼓唱诵招福词，唱到“呼瑞——呼瑞”① 时，信众们

① “呼来”，蒙语，［感］旧时迷信，招魂、招福用语。转引自内蒙古大学蒙古学研究院蒙古语文研究所编写：《蒙汉词典》（增订本），内蒙古大学出版社1999年版，第688页。

手举供品，顺时针绕三圈，同时喊“呼瑞——呼瑞”。仪式结束后大家一起分享贡品。



招福仪式

综上所述，可以看出“希图根·塔嘿乎”仪式与仪式音乐之间的同型同构关系。以下是对整个祭祀仪式与仪式音声的并行结构关系作出的归纳：

“希图根·塔嘿乎”仪式与仪式音乐并行结构

<table>
<tr><th>仪程</th><th>结构</th><th>仪式音声</th><th>程式代号</th><th>音乐结构</th><th>备注</th></tr>
<tr><td rowspan="2">请神</td><td>开场</td><td>【领神调】
【请翁古】
【行礼】</td><td>1、2、3、4、5、8</td><td>引子＋A＋行礼</td><td>由呼德日楚鲁博执仪，召请其主翁古。行礼时单膝跪地双手持握鼓、鼓槌和神杖用力摇晃，间断发出“呼格”的呼声</td></tr>
<tr><td>请神</td><td>【领神调】
【请神曲】
【行礼】</td><td>1、2、3、4、5、8</td><td>引子＋A＋过渡＋B＋过渡＋C＋过渡＋D＋过渡＋C1＋行礼</td><td>由巴雅尔图博执仪，召请自己的主翁古之后召请各方神灵。行礼仪式同上</td></tr>
</table>

（续表）

<table>
<tr><th>仪程</th><th colspan="2">结构</th><th>仪式音声</th><th>程式代号</th><th>音乐结构</th><th>备注</th></tr>
<tr><td rowspan="2">祭神</td><td colspan="2">献牲</td><td>【献牲曲】</td><td rowspan="2">1、3、4、5、8</td><td>引子+A+尾声</td><td rowspan="2">献牲与祈祷的音乐曲调相同，唱词略有不同。献牲曲内容是请神，祭神曲内容是祈祷</td></tr>
<tr><td colspan="2">祈祷</td><td>【祭神曲】</td><td>引子+A1+尾声</td></tr>
<tr><td rowspan="7">降神</td><td rowspan="3">请降神</td><td>净化</td><td>【净化曲】</td><td rowspan="3">1、2、3、4、5、8</td><td>上下句单乐段重复</td><td rowspan="2">主祭博呼德日楚鲁博只召请自己的主翁古，而不进行附体仪式</td></tr>
<tr><td>请神</td><td>【行礼】【领神调】【请翁古】【降翁古】【祈祷】</td><td>行礼+引子+A+过渡+B+过渡+A^1</td></tr>
<tr><td>降神</td><td>【领神调】【请翁古】【降翁古】【跳神】</td><td>引子+A+过渡+B+跳神</td><td>巴雅尔图主持降神仪式，先是召请自己的主翁古，然后召请各方神灵。最后跳神，表示神灵已附体</td></tr>
<tr><td rowspan="4">附体</td><td rowspan="2">神灵降临</td><td>巴博：摇神杖、【附体曲】【领神调】</td><td>7</td><td>引子+A+过渡</td><td rowspan="4">呼德博及其助手们伴随附体博的引子和过渡音乐吟唱领神调，在附体博唱跺杖唱神歌时，呼德博与信众以对白的形式与附体博交流</td></tr>
<tr><td>呼博：【领神调1】【对白】
助手：【领神调】</td><td>11、8</td><td>结构相对自由的乐汇</td></tr>
<tr><td rowspan="2">占卜</td><td>巴博：【附体曲】【领神调】【附体曲】【领神调】【附体曲】【领神调】【附体曲】【领神调】</td><td>1、10</td><td>B+过渡+C+过渡</td></tr>
<tr><td>呼博：【领神调】【对白】
助手：【领神调】</td><td>11、8</td><td>结构相对自由的乐汇</td></tr>
<tr><td>送神</td><td colspan="2">神灵离开</td><td>【附体曲】</td><td>9</td><td>D</td><td>跳神后附体的博昏倒在地。呼德日楚鲁博口念祝词，请神灵们回到他们原来的地方，助手们在蒙古包外面扬洒鲜奶等供饮送神灵远去</td></tr>
</table>

从以上表格可以看出，除送神仪式外，几乎每个仪式环节的仪式音乐又隐含着“请神—降神—送神”的隐性结构。在祭祀仪式中，仪式音乐与仪式行

为并行，两者之间形成了同型同构的结构关系。这也是直接以巴尔虎蒙古博教信仰体系为对象的“希图根·塔嘿乎”仪式音乐最显著的特点之一。

四、 仪式音乐的本体分析

从上述仪式与仪式音乐的并行关系图可以看出，“希图根塔嘿乎”仪式音乐是随着其仪式的结构变化而变化的，仪式音乐的内容也有一定的程式性。经过把相似的曲调进行归并分类之后，“希图根塔嘿乎”仪式音乐共整理出15首曲调，从音乐学的角度分析，“希图根塔嘿乎”仪式音乐有以下几个特点：

（一）旋律发展特点

复叙性是行博音乐的主要旋律发展手法之一。从整体上看，“希图根·塔嘿乎”仪式音乐似乎像一个套曲，但每段旋律之间都有着内在的联系。每一段仪式音乐又体现出复叙性结构特征，即由一个乐句或乐汇不断变化重复而成的单乐句（乐汇）复叙性乐段结构。

经过把相似的曲调进行整合分类之后，“希图根·塔嘿乎”仪式音乐中，不同的旋律曲调大致有15首。笔者通过下表，对各仪式环节所演唱的曲目及其调式、音阶特点进行分析和比较。表中“呼博”代表主祭博呼德日楚鲁博，“巴博”代表帮博（主要执仪博）巴雅尔图博。

“希图根·塔嘿乎”仪式音乐曲目

仪式结构	请神		祭神	降神		招福
执仪者	呼博	巴博	呼博	呼博	巴博	巴博
曲调序号	曲1	曲2、曲3、曲4、曲5	曲1	曲1、曲7	曲8、曲9、曲10、曲11、曲12、曲13、曲14、曲15	曲9
调式	Sol	Sol、Do	Sol	Sol、Do	Mi、Do、Sol	Do
音列	561	235、123、123、12356	561	561、12356	356、123、235、235、12356、235、235、12356、3561	123

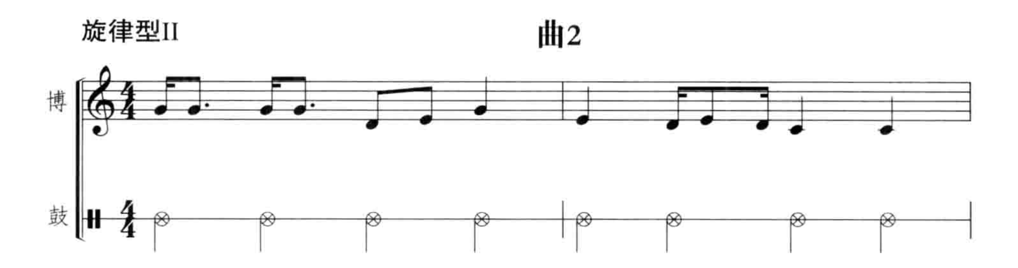
通过分析这些听似不同的 15 首曲调旋律，可大致归为五种旋律型：



在所列曲目中，曲 1、曲 13 和曲 15 均来自旋律型Ⅰ。不同的是，曲 1 每一次变化时，只是移调或者延长第三拍的音。但是曲 15 出现时，改变了原旋律型Ⅰ的落音 sol，而换成了 mi，旋律风格随之显得更柔。曲 13 的变化与前两种都不同，它缩减了旋律型Ⅰ的节奏，从 4/4 拍一小节变为 2/4 拍一小节，但音列不变。

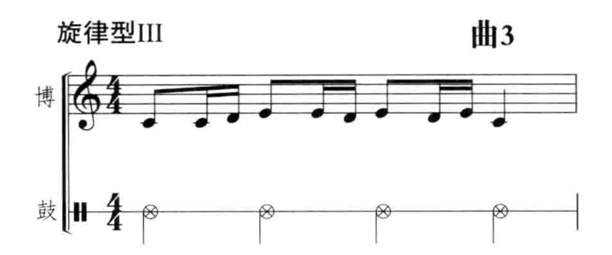
旋律型 I 及其变体

旋律型及曲目序号		音调简谱	变化原则
旋律型Ⅰ		66 6 16 5 5	—
变体	曲 1	66 6 16 5—5	移调、延长个别音
	曲 13	66 16 50	节奏紧凑
	曲 15	66 6 16 5 3	变化个别音结构



旋律型Ⅱ是巴雅尔图博的基本曲调，在巴雅尔图博行博过程中，仪式音乐的“过渡”部分，经常用吹奏口哨展现该旋律型。

旋律型III　　曲3



在“希图根·塔嘿乎”仪式音乐曲目中，曲 3、曲 4 和曲 9 的旋律均为旋律型Ⅲ的变体。其中，曲 3 基本上是旋律型Ⅲ不断地反复，有时候第三拍略有变化，如“3 23 1”变化为“3 32 1”。从每次变化时的歌词来看，这种小的变化与唱词没有直接的联系，属于执仪博即兴的变化，没有特殊规律。曲 4 是取材于旋律型Ⅲ的后两拍的音乐材料。行博时，每一拍都伴有执仪博晃鼓的动作，使得鼓环上响器发出有规律的响声，有一种步伐加重的感觉。

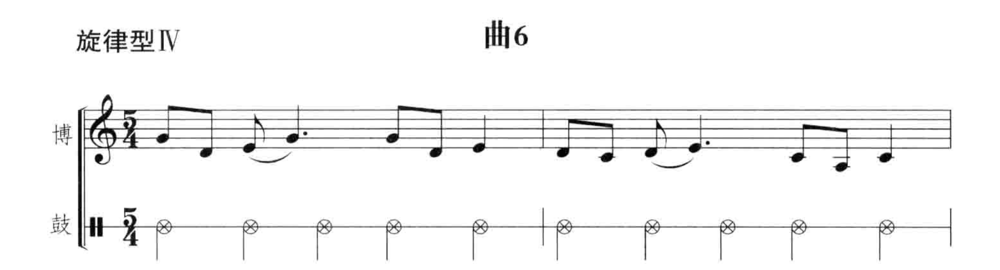
曲4



曲9



从谱例可以看出，曲 9 第一小节如果去掉装饰音共有三个音，它们是旋律型Ⅲ前三拍的浓缩和变化。曲 9 与旋律Ⅲ应该是“合尾”的关系。在实际行博过程中，执仪博根据唱词的变化，会即兴地增加谱例 12 中前三小节这样的反复。

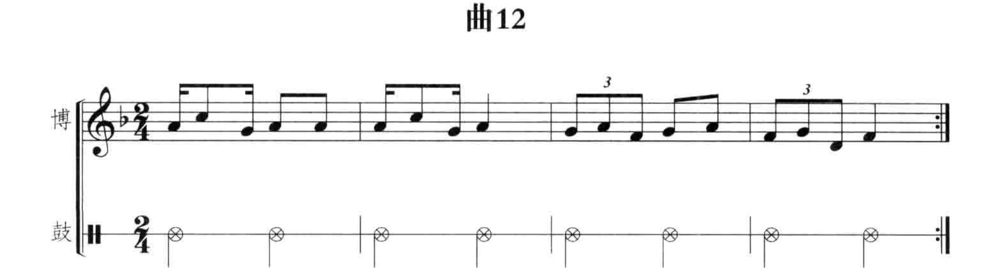


这段旋律型在巴雅尔图博的行博音乐中多次巧妙地变化，每一次变化听上去又像一段新的旋律。曲 6 是旋律型Ⅳ的原型，曲 7、曲 12、曲 14 均是它的变体。

曲 7 与旋律型Ⅳ的关系是“变头合尾”，拍节由 4/4 拍转变为 3/4 拍。



曲 12 和曲 14 与旋律型Ⅳ的关系也都是“变头合尾”，曲 12 在节奏型和节拍上都略紧凑了些。曲 14 的律动感强了，节奏型也变得略微紧凑。



曲14



旋律型Ⅴ也即是曲 5，是一个独立的旋律。也是巴尔虎蒙古博行博音乐中通用的一首曲调，呼德日楚鲁博、巴雅尔图博以及呼德楚鲁博的弟子花尔伊都干，在行博过程中都会演唱这首曲调。通常在请神仪式中，赞颂腾格里天神或以神灵的口吻演唱时，使用该旋律型。

综上所述，“希图根・塔嘿乎”仪式音乐旋律型的变化大致有以下几个特点：

1. 在保持骨干音的基础上，改变其节奏长短组合规律，从而形成新旋律。

2. 取基本旋律型的一部分进行发展，例如请神仪式中，曲 2、曲 3 是在旋律型Ⅰ后半部的旋律基础上变化而成。

3. 拉伸或紧缩旋律型的节奏，使其发生变化。例如曲 7 是将旋律型Ⅳ中的短节奏的音拉伸、长节奏的音压缩而成的新的旋律音调。

（二）调式、音阶

调式方面，上述曲调中，Sol 调式所占的数量最多，其次是 Do 调式和 Mi 调式。Re 调式和 La 调式基本没有。音阶主要以三音音列为多，其次是五声音阶和四音音列。

（三）节奏、节拍

行博音乐的节奏性，主要集中在神歌（声乐）的曲调类型和神鼓、神杖等法器的节奏。在蒙古博教信仰体系中，神鼓和神杖象征着博的坐骑。神歌歌唱部分的音乐节拍，我们可以将其记录为2/4拍、3/4拍、5/4拍等为拍节，与神歌并行的神鼓或神杖没有太复杂的节奏型，基本上一拍一击，强弱均匀。

执仪博的行博过程，始终伴随着击鼓声或神杖的跺奏声，隐喻着博骑马行进在草原上的步伐。但每次击鼓或跺神杖时，执仪博总是会晃动持鼓或神杖的手，由此使神鼓和神杖上的响器（好勒宝斯、铜铃等）发出节奏性的声响，隐约能够感受到蒙古族传统音乐中较典型的"短长型"节奏"XX· XX·"。声乐部分（指神歌），由于受语言重音位于单词后部这一规律性特征的影响，也多采用前短后长的节奏型。

1. 短长节奏型

短长节奏型是整个仪式音乐中出现最为频繁的节奏型，具体表现为前十六（XXX）、后十六（XXX）和后附点（XX·）节奏型。这种节奏型与奔跑的骏马的马蹄声相近。因此，上述节奏型在蒙古族各种传统音乐以及创作音乐中都较为常见。在"希图根·塔嘿乎"仪式音乐中所出现的15首曲调中，曲2、曲3、曲8、曲10、曲11等都是由上述短长节奏型组成的。

2. 短长短节奏型

短长短节奏型具体表现为小切分（X X X）和大切分（X X X），在"希图根·塔嘿乎"仪式音乐中使用的也较多，如曲4、曲5、曲12、曲13。这可能与蒙古语的发音特点有一定联系。

3. 短长持续性节奏型

上述两种节奏型多是以一个乐句（乐汇）中的乐节为单位的。从整个乐句（乐会）的发展规律看，行博音乐的曲调基本上都是短长持续性的发展原则，具体表现为XX XX XX X或XX· XX· XX X，如曲2、曲3等。

4. "老三点"节奏型

除上述短长节奏型之外，行博音乐中有时也使用三拍的鼓点，这种三拍的

鼓点用于个别仪式环节的结尾处。

5. 持续的碎奏

在附体仪式中，神杖的节奏有两种特点，一是由博摇晃而产生的连续的碎奏，巴尔虎蒙古博称这种现象为“翁古·阿咯斯日乎”（onggo agsurhu），意思是翁古发怒。这时，博的助手们不断地发出召神的长音“呜”，并敬献供饮。神杖的另一种节奏是以单拍为单位的跺奏，每一拍都是强音。这种节拍特点不会因神歌旋律的节拍变化而发生改变。从上述神鼓与神杖的节拍特点可以看出，神鼓与神杖在仪式中所发出的声音，是“希图根·塔嘿乎”仪式音乐中相对独立的组成部分，而非附属于神歌的伴奏“乐器”。

（四）内容程式

在巴尔虎蒙古博“希图根式音乐，从行博音乐的程式就可以判断出仪式进程。“塔嘿乎”仪式中，每个仪式环节的行博音乐中都存在大量反复出现的内容，它们或是词组，或是句子，有时还会是几个句子的组合。这些重复的成分可以称之为程式①。在祭祀仪式过程中，每个祭祀环节都有其相对应的仪。

“希图根塔嘿乎”仪式中的主要程式

序号	程式内容	唱词举例	唱词大意	应用场合
1	敖包	θrgen tala in tüxilge tai θndθr agula in debjige tai	有高山为依靠 有草原为铺垫	请神、祭神、降神、附体
2	敖日贵	hüreng ulagan abagaldai hüi xangdang huyag tugulga jagu naiman erige jirgugan salaga maihuji dalan dologan hongha nyan yisün toli	棕红色的面具 灰色的盔甲 一百零八棵念珠 六个枝杈的“麦乎吉” 七十七个铃铛 八十一个铜镜	请神、降神

① 程式（Formula）的概念来源于两位北美学者米尔曼·帕里和艾伯特·洛德的“口头程式理论”（Oral Formulaic Theory），俗称“帕里-洛德”理论。根据帕里的定义，程式是在相同的步格（Meter）条件下，用来表达一个基本概念的词组，是具有重复性和稳定性的词组。洛德在沿用帕里的定义的基础上，又加上了自己的补充，认为“程式是思想和被唱出的诗句彼此紧密结合的产物。”

（续表）

序号	程式内容	唱词举例	唱词大意	应用场合
3	祖先神图腾	hun gebel xibagu hurlad gebel hala	说到天鹅是鸟 呼日拉特姓氏的祖先	请神、祭神、降神、附体
4	博的藏身所（山、水、门、窗等）	sarugul tala in ünür tü tabtaihan hara bulag tai jiren jisün tegri tai jiren jisün hagalga tai nayan nigen qonggu tai	草原上凸起的山丘 潺潺流淌的清泉 有九十九重天 有九十九道门 有八十一扇窗	请神、祭神、降神、附体
5	翁古的行走路线	oboga agula in güyüdel tai hü tegri in jilogo tai	翻越群山 登上天梯	请神、祭神、降神、附体
6	请神附体	aru in naiman xangduu gi adhuju bagugarai übür un naiman xangduu gi ebhejü bagugarai	请抓住绳索 降临北面的八个神位 请卷起绳索 降临南面的八个神位	降神
7	神灵附体	hagalga egüde ber qini hangginan baguga orgui in ejen ber ergijü baguga	朝着你的房门 呼啸而来 作为敖日贵的主人 辗转而来	附体
8	【领神调】	长音“ü”	“呜”	过渡
9	神灵离开	hana tai ger eqe garula hadan ger ten irele uni tai ger eqe garula agulan ger tegen irele	走出有哈纳的毡房， 来到了岩石屋； 离开有椽子的房屋， 来到山上的家；	附体
10	占卜	altan gurban tθgθge gi andal ügei togtagaju üggüye	用金色的托日格 赐福给你	附体
11	对白	Ja! nabqin tamahi ban adhuju bana、 tan i gejü tahiju baina、 münghe gejü mürgüjü baina	扎！ 向您敬献片烟， 永远供奉着您， 持之以恒地祭拜您！	附体

结　论

行博音乐是蒙古博祭祀仪式音声的重要组成部分，在整个蒙古博教的神灵体系、观念体系以及仪式活动中有着非常重要的宗教功能。在行博过程中，博运用曲调的交替、音色的转变、鼓点的节奏调整等方式表达不同的宗教感情和

信仰内容。从“希图根·塔嘿乎”仪式的请神到神灵附体的整个仪式过程及仪式音乐内容可以发现，每一个仪式环节中，执仪博在行博过程中会不断地转换身份，先是以请神者的身份及口吻行博，而后再以神灵的口吻行博，以完成“博—翁古—神灵”之间的交流。在巴尔虎蒙古博教祭祀仪式中始终贯穿着“博—翁古—神灵”之间的互动关系。在局内人看来，所有行博音乐都是博与神灵之间的“对话”，行博音乐也因此成为在祭祀仪式中促成上述三者之间实现互动的纽带和桥梁。

敖包是蒙古族人为创造的崇拜物，它被认为是当地的守护神和地神、雨神、风神、羊神、牛神、马神等多种神灵的聚居地。通过“希图根·塔嘿乎”仪式与仪式音乐的描述与分析，可以看出，敖包作为神灵的栖息之地，在上述“博—翁古—神灵”之间的关系互动中成为了必不可少的“中转站”。

当前，随着社会的快速发展，蒙古族政治、经济、文化、宗教等方方面面都发生了深刻变化。在新的历史文化背景下，敖包祭祀仪式也已逐渐从历史上单纯的博教祭祀仪式发展成为展示蒙古族传统历史文化的一个平台人们很难从现代化语境下的敖包祭祀仪式中真正体会到敖包本身的信仰内涵。通过文中巴尔虎蒙古博“希图根·塔嘿乎”仪式及其与敖包的关系阐释，可以深刻了解当今敖包祭祀仪式（多由喇嘛主持的仪式）中所保留的许多原生性的文化因素，这些因素恰恰展现了蒙古族从古至今通过敖包文化所反映出的信仰观念和族群认同。

作为个案实例，本文对巴尔虎蒙古博“希图根·塔嘿乎”仪式音乐的文化阐释还不够全面和彻底。随着课题研究工作的进一步开展，笔者还将对“希图根·塔嘿乎”仪式音乐进行更为深入、系统的研究。

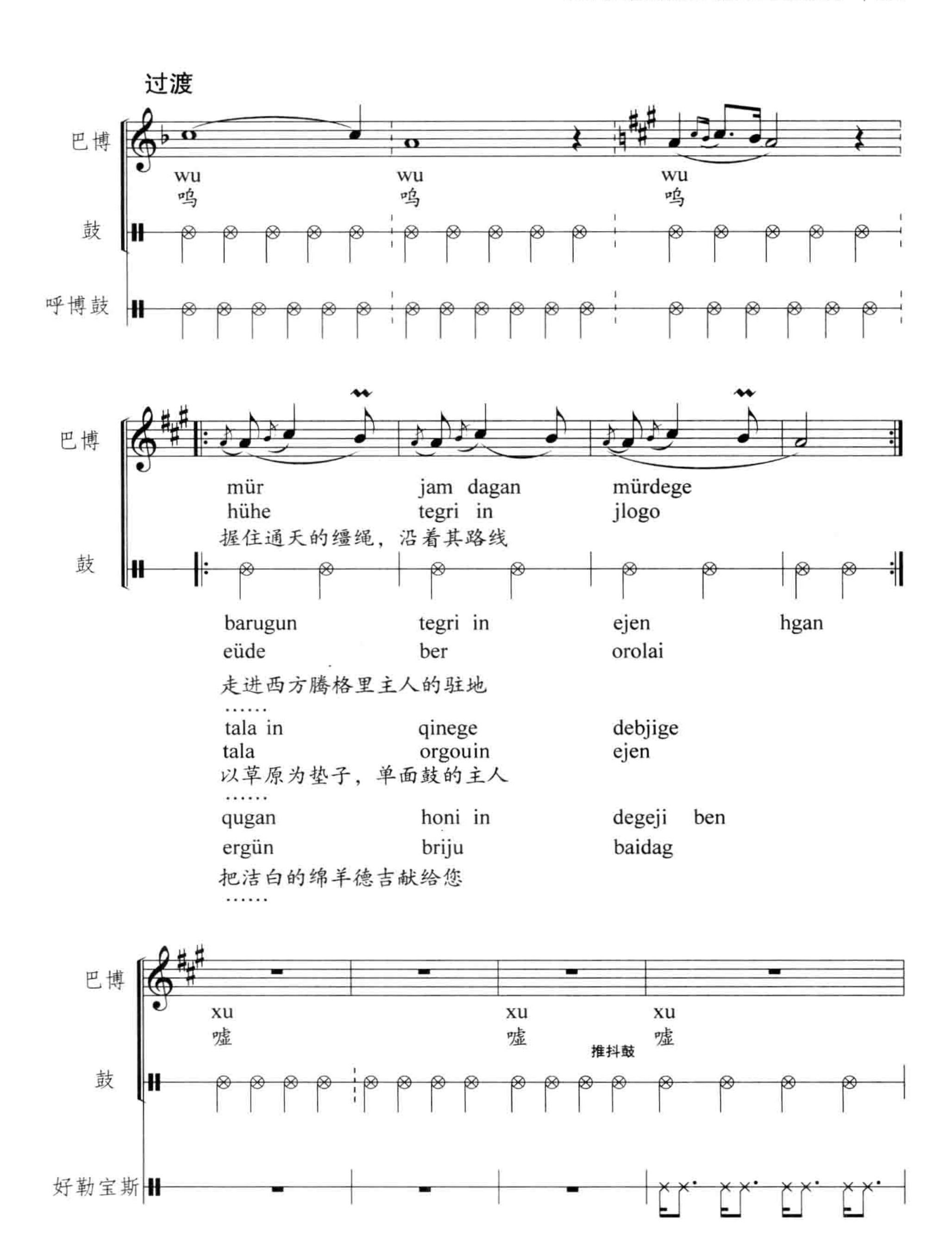
作者附言：本文是笔者担任的上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”2009年度科研课题项目《当代蒙古族敖包祭祀中的萨满音乐研究》（A09201）结项报告。根据笔者博士论文答辩中各位评委所提的意见和笔者对本课题研究个案性质及研究目的反复思考，笔者将原定论文题目《当代蒙古族敖包祭祀中的萨满音乐研究》修改为《蒙古博教祭祀仪式与敖包的关系研究——以呼伦贝尔蒙古博“希图根·塔嘿乎”仪式为个案》。

附录

希图根·塔嘿乎仪式降神仪式音乐主要片段



巴博唱词选段：jagu naiman erige tai，jirgugan salaga maihuji tai
一百零八颗佛珠，六个梭杈的麦乎吉
hühe tegri in jlogo tai gübüng qagan egüle tai
抓着缰绳登上天洁白的云彩
……
barugun yehe tegri tai bayan qagan tegri tai
大西天，白色富饶的天
barhuljin ejen barhuljin gjen noyan
巴尔忽津主人，巴尔忽津诺颜
……
hun gebel xibagu hurlad gebel hala
说到天鹅是鸟，呼日控特足姓氏
……
idugan bugurul degedül orgoi maihuji in ejen
苍老的伊都干祖先，敖日贵麦乎吉的主人


过渡
巴博
鼓
呼博鼓
wu
呜
wu
呜
wu
呜
巴博
鼓
mür
hühe
jam dagan
tegri in
mürdege
jlogo
握住通天的缰绳，沿着其路线
barugun
eüde
tegri in
ber
ejen
orolai
hgan
走进西方腾格里主人的驻地
……
tala in
tala
qinege
orgouin
debjige
ejen
以草原为垫子，单面鼓的主人
……
qugan
ergün
honi in
briju
degeji ben
baidag
把洁白的绵羊德吉献给您
……
巴博
鼓
好勒宝斯
xu
嘘
xu
嘘
推抖鼓
xu
嘘

降神（旋律反复数十八次，唱词均与西方腾格里有关）

egü de i qi ni hagal ga iqini ü jen qi negen ha ra dag

看着你的门窗

güyü deg mür un jam iyer ün dür tege ri ji logo bar

用通天的绳索，沿着奔跑过的轨迹

鼓

好勒宝斯

jagun hagalga egüdeber qini tugulun qinen bagu dag

穿过一百扇门

barugun tegriin ejen orgoi maihujiin ejen

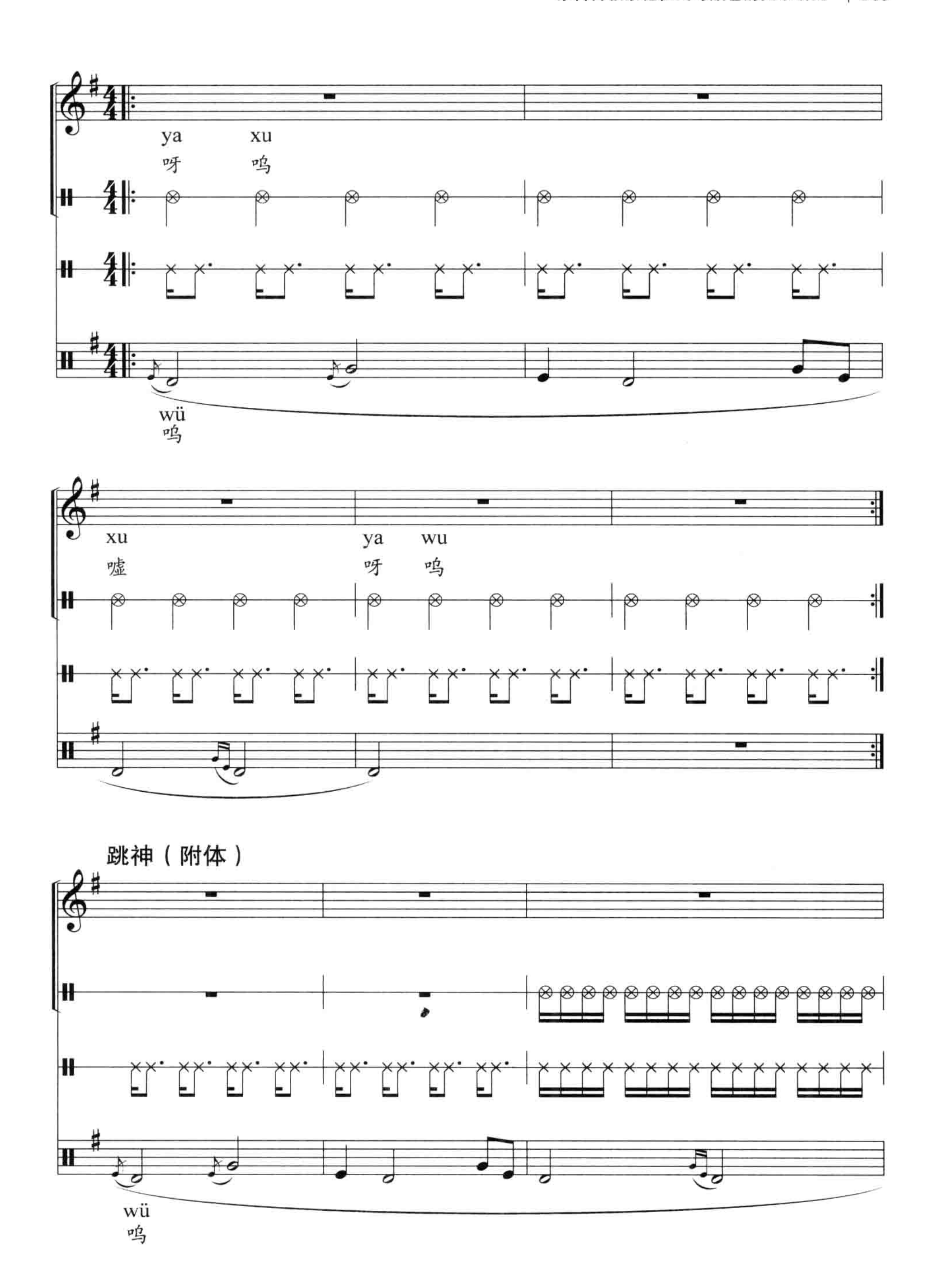
西方腾格里的主人，敖日贵、麦乎吉的主人

……




o ron nu tug ban baraga lalai da
望到了家乡
uri du in nutug ban erigi le de
回到了从前的故乡
巴博
鼓
呼博
wü
呜
(反复数遍，唱词变化，内容相近)
üi le jamun mür ier
一路艰辛
wü
呜

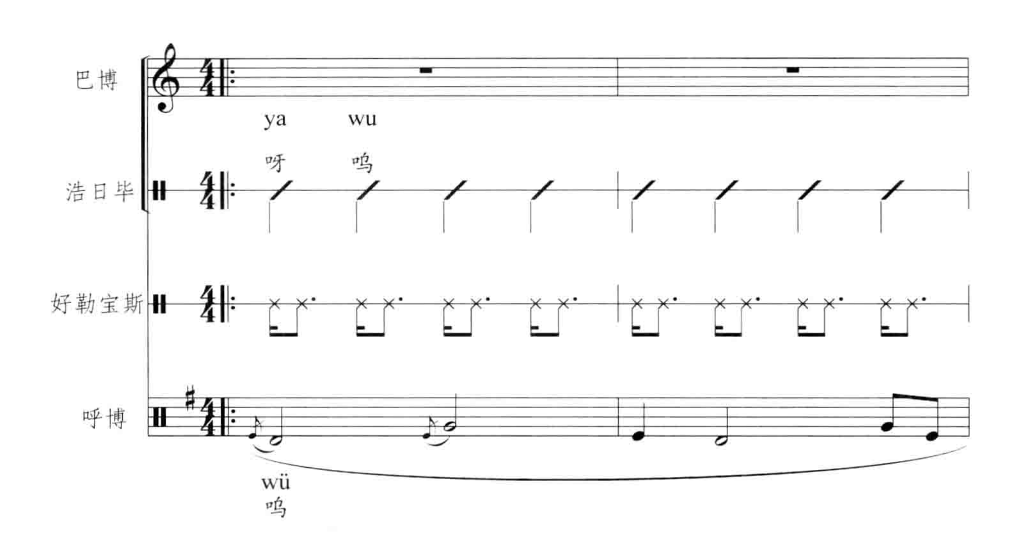

hü he tegri in jilo go bar hujine jen no yan bai gul jin hatun tai.
握住通天的缰绳，有巴尔忽津诺颜和贝加尔津哈屯
wü
呜
巴博
鼓
好勒宝斯
呼博
xu ya wu xu
嘘 呀 呜 嘘
wü
呜
or goi mai hu jiin e jen ber er gin qi ne gen ba gu dag
敖日贵麦乎吉的主人，已经来到
gan ga mü ren nu mür iyer hangi nagu lun qi ne gen ba gu dag
沿着奔腾的河流，呼啸而来
wü
呜

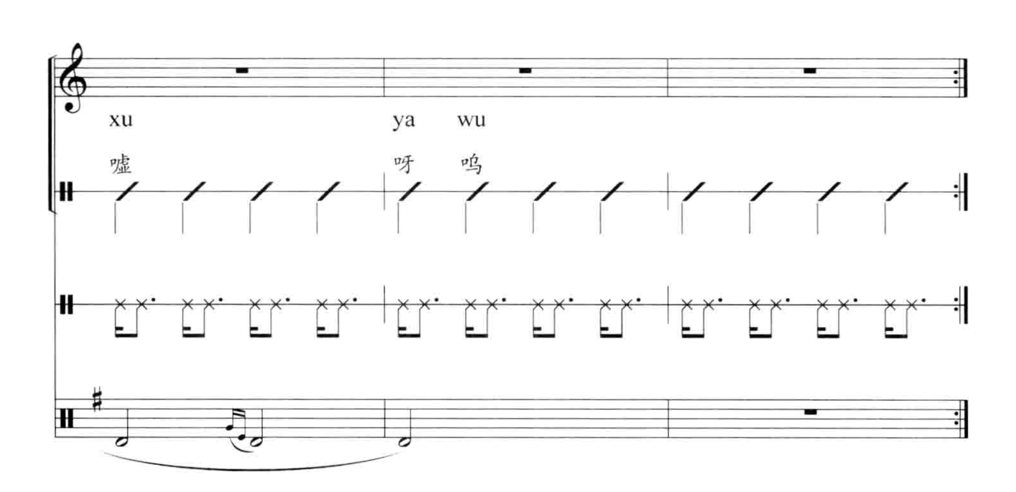

ya xu
呀 呜
wü
呜
xu
嘘
ya wu
呀 呜
跳神（附体）
wü
呜

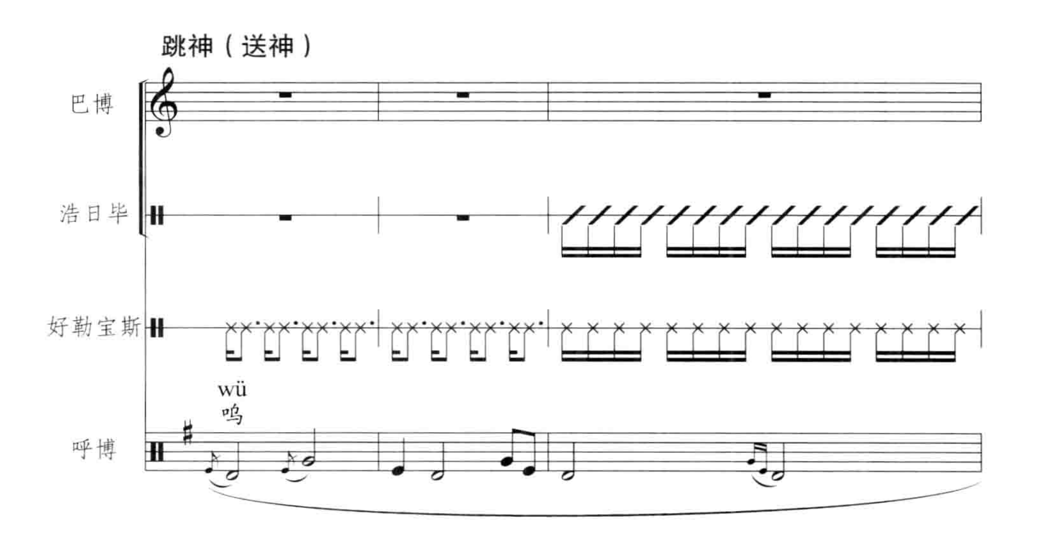

抛出鼓倒地
手持浩日毕席地行博
巴博
好勒宝斯
呼博
wü
呜
a
啊
wü
呜
hagalga ber qini egüde ber qini hanggi nen qine gen bagu dag
向着你的门，呼啸而来；
togono ber qini egüde ber qini er gin qine gen bagu dag
从蒙古包的天窗飞旋而降；

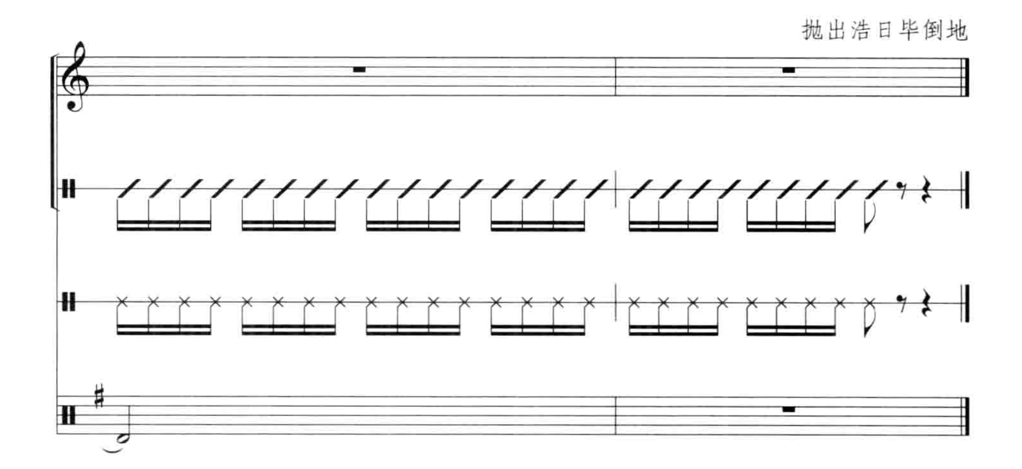

wü
呜
a
啊
xu
嘘
xu
嘘
xu
嘘
xu
嘘
wü
呜
占卜音乐片段
巴博
al tan gur ban tθgθr gei aldal ügüi togtogaju üggüye;
将你金色的托日格，好好地稳住，
müng gün gur ban tθgθr gei molturulul ügüi togtogaju üggüye;
将你银色的托日格，不落地稳住，
浩日毕
好勒宝斯


过渡
巴博
wü
呜
a
啊
浩日毕
好勒宝斯
wü
呜
呼博
xu
嘘
xu
嘘
xu
嘘
xu
嘘
wü
呜
神灵离开
巴博
hana tai ger eqe ga ru la、 ha dan ger tegen ire le
走出有哈纳的毡房，来到了岩石屋
uni tai ger eqe ga ru la、 agu lan ger tegen ire le
离开有椽子的房屋，来到山上的家
浩日毕
好勒宝斯


巴博
浩日毕
好勒宝斯
呼博
ya wu
呀 呜
wü
呜


xu
嘘
ya wu
呀 呜





参考文献：

1. 阿丽腾其其格：《土尔扈特蒙古族招福仪式探析》（硕士论文），内蒙古师范大学 2009 年。

2. ［蒙古］奥 · 普日布著，莎日娜等转写：《蒙古萨满教》，民族出版社 2006 年版。

3. ［苏］B·H·特卡切夫著，葛根高娃译：《论蒙古祭祀建筑的形式》，《内蒙古社会科学（汉文版）》1990年。

4. 白翠英、邢源、福宝林、王笑：《科尔沁博艺术初探》，通辽哲里木盟文化处，1986年。

5. 包海青：《蒙古族敖包祭祀仪式渊源探析》，《青海民族研究》2009年第1期，第101—105页。

6. 巴雅尔达赖编：《巴尔虎文化摘要》（内部资料），2004年。

7. 博特勒图：《博教歌舞与民间歌舞》，《内蒙古社会科学》1997年第5期，第87—92页。

8. 包·达尔罕：《蒙古博教幸存缘由考释》，中央民族大学学报（社会科学版）1999年第3期，第70—74页。

9. 包·达尔汗：《蒙古族佛教音乐文化的多元性》，宗教文化出版社2002年版。

10. 孛·蒙赫达赉：《巴尔虎蒙古史》，内蒙古人民出版社2004年版。

11. 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社2008年版。

12. 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，云南人民出版社2003年版。

13. 曹本冶主编：《大音》（第三卷），文化艺术出版社2010年版。

14. 朝·都古尔扎布：《巴尔虎风俗》，内蒙古文化出版社2004年版。

15. 陈巴尔虎旗史志编纂委员会编：《陈巴尔虎旗志》，内蒙古文化出版社1998年版。

16. 额尔德木图：《敖包、文化记忆与游牧社会——来自杜尔伯特的个案研究》（硕士论文），内蒙古师范大学2005年。

17. ［日］大间知笃三等著，迁雄二、色音编译：《北方民族与萨满文化——中国东北民族的人类学考察》，中央民族大学出版社1995年版。

18. 关杰：《关氏家族萨满祭祀仪式音乐研究》，《中央音乐学院学报》2007年第3期，第79—89页。

19. 耿学刚：《科尔沁蒙古族萨满仪式音乐研究》（硕士论文），中央民族大学2009年。

20. 呼伦贝尔盟史志编纂委员会编：《呼伦贝尔盟志》（上册），内蒙古文化出版社

1999 年版。

21. 呼伦贝尔盟地方志办公室：《呼伦贝尔史志资料》（内部资料），1985 年。

22. 呼伦贝尔盟政协文史委员会编：《呼伦贝尔文史资料选编》（第 2 辑）（内部资料），1982 年。

23. 贺·宝音巴图：《蒙古萨满教事略》，内蒙古文化出版社 1984 年版。

24. 贺·宝音巴图：《蒙古族的树木崇拜》，内蒙古文化出版社 1990 年版。

25. 呼日勒沙等著：《科尔沁萨满教研究》，民族出版社 1998 年版。

26. 刘桂腾：《中国萨满音乐文化系列研究（之二）——蒙古族萨满音乐》，《乐府新声》2007 年第 2 期，第 78—92 页。

27. 刘桂腾：《搭巴达雅拉——科尔沁蒙古族萨满“过关”仪式音乐考察》，《中央音乐学院学报》2006 年第 1 期，第 43—57 页。

28. 刘桂腾：《科尔沁蒙古族萨满祭祀仪式音乐考》，《中央音乐学院学报》2004 年第 1 期，第 49—61 页。

29. 刘桂腾：《中国萨满音乐文化——以东北阿尔泰民族为例的地方叙述》，中央音乐学院出版社 2007 年版。

30. 刘文锁、王磊：《敖包祭祀的起源》，《西域研究》2006 年第 2 期，第 79—82 页。

31. 拉·胡日查巴特尔：《哈腾根十三家神祭祀》（蒙文），内蒙古文化出版社 1986 年版。

32. 罗布桑悫丹著，赵景阳译：《蒙古风俗鉴》，辽宁民族出版社 1988 年版。

33. 内蒙古大学蒙古学研究院蒙古语文研究所编写：《蒙汉词典》（增订本），内蒙古大学出版社 1999 年版。

34. 娜日苏：《蒙古族宗教文化》，《内蒙古师范大学学报》（哲学社会科学版）2006 年第 6 期，第 127—129 页。

35. 纳·赛西雅拉图、巴孟和编：《蒙古民俗研究》，内蒙古文化出版社 1992 年版。

36. 色音：《论萨满教的巫仪》，《内蒙古大学学报（哲学社会科学版）》1993 年。

37. 色音：《萨满教音乐的人类学考察》，《青海民族研究（社会科学版）》2001 年第 2 期，第 96—100 页。

38. 苏鲁格著：《蒙古族宗教史》，辽宁民族出版社 2005 年版。

39. 赛音吉日嘎拉编著：《蒙古族祭祀》，民族出版社 2001 年版。

40. 图布新尼玛：《巴尔虎人的由来》，内蒙古文化出版社 1985 年版。

41. ［意］图齐、［西德］海西希著，耿升译：《西藏和蒙古的宗教》，天津古籍出版社 1989 年版。

42. 乌丙安：《神秘的萨满世界：中国原始文化根基》，上海三联书店 1989 年版。

43. 乌兰杰：《蒙古萨满教歌舞概述》，《中国音乐学》1992 年第 3 期，第 66—83 页。

44. 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，内蒙古人民出版社 1985 年版。

45. 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，内蒙古人民出版社 1998 年版。

46. 乌兰杰：《蒙古族萨满教音乐研究》，远方出版社 2010 年版。

47. 乌兰杰：《北方草原民族音乐文化传承交流中的整合现象》，《音乐研究》2002 年第 1 期，第 47—56 页。

48. 吴玉霞、彭全军：《新巴尔虎左旗志》，内蒙古文化出版社 2002 年版。

49. 邢莉：《祭敖包与蒙古族的民间信仰》，《内蒙古社会科学》1997 年第 1 期，第 36—39 页。

50. 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社 2003 年版。

51. 杨民康：《中国民间歌舞音乐》，人民音乐出版社 1996 年版。

52. 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，宗教文化出版社 2003 年版。

53. 杨民康：《中国民歌与乡土社会》，吉林教育出版社 1992 年版。

科尔沁萨满仪式及其音乐的分析

文 慧

本文所涉及萨满仪式，是萨满与超自然界的神灵相联系进而完成信仰目的的载体。仪式过程中，萨满为无形的超自然界，即所谓“神灵”代言，为人做事。本章将以田野考察的萨满仪式实录呈现的同时对其仪式模式、仪式中的角色、仪式符号及仪式中的音乐进行分析。

第一节 萨满仪式的个案描述与模式分析

本节以钱玉兰主持举行的供奉吉雅奇仪式和供奉希图根仪式为例，以两个仪式中的共同特点相对比，分析其仪式模式的形成。

一、 过程描述

吉雅奇：吉雅奇是游牧封建社会科尔沁部蒙古人所共同尊奉的守护神。为了祈求吉雅奇的保佑，萨满每两年要给吉雅奇献供品整羊，徒弟请师傅到自己家，由萨满师傅给徒弟主持供奉吉雅奇仪式，祈求庇护。供奉吉雅奇仪式是通过萨满向吉雅奇献供品以达到家里的牲畜能平安、快速繁殖为目的。

（一）供奉吉雅奇仪式的个案

2009年8月29日，笔者跟随钱玉兰萨满及其徒弟宝玉一同前往其徒弟韩秀英家，参加韩秀英家举行的供奉吉雅奇仪式。韩秀英是钱玉兰的徒弟，家住科尔沁左翼中旗前乌日根吐嘎查。韩秀英家是四间瓦房，最西面的一间房子是仓房，其他三间是一体的三间房，从东面数第一间和第二间房是商店，卖货物和农作物是她们家的主要经济来源。三间房的最西面的房子是卧室兼供佛房。屋里西墙供的是佛教的佛像和萨满教的萨满祖先像，神像下面是一张风水画，北墙供的是“仙家”，即长仙（蛇精，“长”取之蛇之躯“长”）、胡仙（狐精，取“狐”与“胡”同音）、皇仙（黄鼠狼精，取“黄”与“皇”同音）等。仙家牌位下面是一个正方形的供桌，供桌上摆着水果、神灯、酒等供品。我们到前乌日根吐的第二天钱玉兰为秀英举办供奉吉雅奇仪式。

以下为该仪式过程之描述。笔者将仪式过程分为三个阶段描述：一是仪式前。其中包括准备供品及仪式用具等等。二是仪式阶段。其中包括祭品净化，宰杀和煮熟祭品及用祭品供奉吉雅奇等三个环节。三是仪式结束后。其中包括收拾仪式用具及与同村人共同飨宴祭品等。

1. 仪式前

2009年8月30日早6点多的时候韩秀英的丈夫从同村有羊的家里买回来祭祀所需的活羊，因第一次买来的羊头部是黑色的，不符合祭祀所用的要求，要求祭品羊必须是纯白色的，而且身上不能有任何标记及伤痕等。所以8点左右的时候开着四轮车找到了放羊的羊群，从中挑来了一只纯白色的羊作为祭品。

准备仪式用具：仪式是在韩秀英家供佛的那间房子里举行的，除了固有的佛像、佛像前的供台外因今天的仪式需求，另外在地中央摆了一台桌子当供桌，供桌是为上面放羊而准备的，除此之外供台上放置了一些平时所不需要供的供品：白糖、水果、神灯等，及神衣、神冠、鼓、镉、哈达、白酒等仪式必备用具。



供桌



净化供品羊

2. 仪式阶段

祭品净化：8点35分，仪式主持者——钱玉兰萨满换好萨满神衣开始净化祭品。钱玉兰在她的徒弟及助手——宝玉的帮助下点了九柱香，把点好的香一个一个插在神像前的香炉里形成一个圆圈，再用火柴点了事先准备好的五个神灯的其中一个放在香炉前面，之后倒了一玻璃杯白酒拿到屋子外面用无名指沾酒洒向上方敬上天及各路神灵，把玻璃杯里剩下的酒往空中撒去后点了三下头，表示向各路神灵磕头祈福。

等师傅进屋后，韩秀英拿出事先准备好的三口哈达和三百元钱放在了供桌的两边（每一口哈达上放一百元钱），作为师傅举行本次仪式的报酬。因为献给吉雅奇及其他神灵的祭品必须净化后才可供上，所以师傅把已经点好的香及哈达、酒等用具拿到外面对即将供给吉雅奇的供品进行净化，师傅先用香在羊的上面正反面转了几圈后用哈达拍打羊的身体这同时还在念诵咒语，再往羊的身上及两个耳朵里分别倒点酒把羊牵到屋里神像的前面，师傅与她的助手分别把羊的两只脚拎起来头朝佛像晃动了两下，每晃动一次还说一句“jue”，再顺时针朝着四个方向个晃动了两次把羊头朝着佛像放下来，让羊躺在地上在它的头上放了一口哈达，之后在羊的头上用萨满鼓绕圈打了大概十七秒的节奏，其节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 快速

X X X X　X X X X | X X X X　X X X X :‖

再拿来镅，用其打了大概九秒左右的节奏，节奏是与前面所用的鼓的节奏是一样的，

1 = $\frac{2}{4}$ 快速

X X X X　X X X X | X X X X　X X X X :‖

之后在羊的脖子上踩了几脚，继续在羊的上方打起了镅，其节奏是：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X　X X X | X X　X 0 | X X X　X X X | X X　X 0 :‖

打完镅师傅抓起一把大米喂羊，待羊把她手里的米吃完后，师傅说："神灵很顺利地接受了这个羊。"在她看来，如果羊吃掉米就表示神灵愿意接受这个羊，如果没有吃的话表示神灵不愿意接受这个羊。

宰杀和煮熟祭品：把羊净化后拉到外面进行宰杀，今天的羊是由秀英的父亲进行宰杀。在秀英父亲宰杀羊的同时钱玉兰拿出自己的"昂道"①，把昂道用挂在上面的红绳绑在一起，准备在羊断气的一瞬间把昂道放进羊的肚子里，表示血祭昂道。宰杀羊的过程一直在进行中，这时钱玉兰换完便装拿出自己的"瓦其尔"在一个玻璃杯里放了大半杯白米，把熬其尔插在了里面放到佛像前的供桌上。

宰羊到一半的时候钱玉兰让准备生祭品羊血和生的"五个尖"即：生的羊肝尖、羊脾尖、外肾尖、羊舌尖和白肉尖等五个生肉的尖部来生祭神灵。把祭品拿上之后需要把羊肉煮熟。

---

① 昂道（onggud），便是平常指的精灵，用金属制作的人形或禽兽形偶人，是蒙古萨满最主要的法器之一。在萨满的认识体系当中，昂道是两种概念的结合体：其一，它是一种存在于冥冥世界中修炼成真果并得到法力的游魂，从这个意义上讲，昂道与其他神灵一样是一种虚幻存在。其二，现实世界里昂道是萨满"倘日根·额德"之一种，是具有法力的形似偶人。因此，在另一个世界里昂道便是神灵，而人间，它却是萨满手里的神偶。这里，神偶是昂道在人间的形态。

供奉吉雅奇：过了大概两个小时的时间，祭品煮熟后开始准备进行给吉雅奇供奉祭品，钱玉兰穿好了神服，首先秀英点了九柱香分别给西屋的佛像台子上和东屋的两尊佛像上了三柱香，之后钱玉兰又点了九柱香插在了西屋佛像前供桌上的香炉里，随后钱玉兰戴上了神冠拿一杯酒到屋子外面给神灵敬酒，无名指沾酒向上撒去嘴里念着咒语，长达一分钟的时间，回到屋里开始了给吉雅奇供祭品。



宰杀供品羊　　　　供品羊

12 点 30 分，秀英的父亲跟她的丈夫把煮好的羊放在盆里抬了进来，放到了供桌上，按照整羊的位置摆好了盆里的肉，头朝着佛像放好。而且在科尔沁萨满看来，献给神灵的牺牲，必须是完整的，所以供桌底下还把羊皮及一盆羊粪放在了地上，以示将牺牲全部敬献给吉雅奇。之后由秀英用火柴点燃了供台上九个酒杯里的酒，秀英的丈夫戴上帽子（为了表示对神灵的尊重，必须戴帽子），双腿跪在地上，左手拿一杯酒，右手拿着叠好的哈达，用哈达尖沾在酒里往上撒去，这个行为一直持续到指完羊为止①。这时候钱玉兰拿着镅开始了供祭品环节，边打节奏边坐在了秀英丈夫旁边的凳子上，开始是一段用镅演奏的前奏：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X　X X X | X X　X 0 | X X X　X X X | X X　X 0 :‖

接着是藏语念经，这时没有用神器伴奏，左手拿着镅右手成莱青手势进行

---

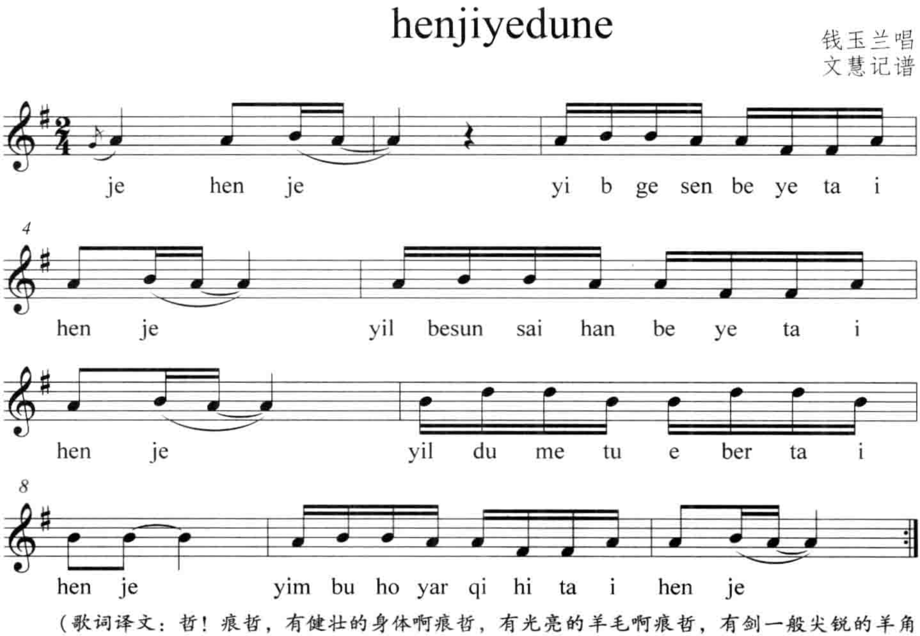
① 指羊：把羊的各个关节都说上一遍献给神灵，也叫“献树色”，局内人称为“指羊”。

藏语念经，之后开始了用镯伴奏进行念经。念完经后钱玉兰换手中的法器，由镯换神鼓开始了献树色①给神灵，她让自己的徒弟宝玉拿着鼓站在自己的正前方，她站在宝玉的后面，让宝玉挡住自己的女人脸②进行献树色，这个时候用的曲调，局内人称“henjiyedune”，歌词中的衬词为“henjiye”因此而得名。师傅先用鼓打前奏：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X 0 X X 0 | X X 0 X X 0 | X X 0 X X X | X X X :‖

因为把树色献给吉雅奇的时候，唱诵“树色祝词”（šigüsü in magtagal），演唱曲调为：



（歌词译文：哲！痕哲，有健壮的身体啊痕哲，有光亮的羊毛啊痕哲，有剑一般尖锐的羊角啊痕哲，有元宝形状般两只耳朵啊痕哲……）

---

① 树色：蒙古人把整羊叫做树色。

② 因为由于对神灵的尊敬，祭祀仪式中女人尽量避免直接面对神灵，因此钱玉兰让宝玉站在自己的前面挡住自己。

演唱时鼓的伴奏节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X̍ X | X X X̍ X | X X X̍ X | X X X̍ X :‖

献完牺牲之后的尾奏是：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X X̍ X | X X X X̍ | X X X X̍ X | X X X X X̍ :‖

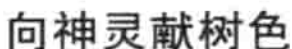
此节奏一打出，便表示仪式结束。

3. 仪式结束后

献树色结束后，钱玉兰让秀英跪地拿过丈夫手里的酒杯和哈达，让她照着丈夫做同样的行为，表示向神灵祈福。敬完酒后秀英向着佛像的方向磕了三个头，之后师傅也双腿跪地，给神灵敬酒的同时点了点头，表示对神的敬畏，如此行为向四个方向各做了一遍，起身将酒杯里剩下的酒拿到外面站到屋子的前方，面向南方用哈达沾酒向上撒去，同时还念咒语，表示给各路神仙敬酒，祈求各路神仙保佑庇护。

在此之后，主人把羊撤下供桌拿到厨房做佳肴，请同村的人们共同享用。据钱玉兰说供奉吉雅奇的羊必须要在当天吃完，如果吃不完，就在屋子外面挖一个坑，连同羊粪、羊骨一起坑埋掉。只有羊皮可以留下来用。





向神灵献树色



仪式后的宴席

（二）供奉希图根仪式的个案

希图根：（xitügen）为蒙古语，意为神祇、偶像、崇拜物。本文中指的是附着于萨满身体上的神灵。萨满是通灵者，他们能够与神取得联系。然而，他们原本是凡人，必须要赋予神的力量，才能顺利地与神沟通，并反过来影响人类。虽然神界里的所有神灵浩繁如海，但唯有自己的希图根才能与他双向交流互动，赋予他力量。

钱玉兰在2009年8月30日至31日两天，为秀英家举行完供奉吉雅奇仪式以及其他仪式后，其同村的徒弟春梅也请师傅举行“供奉希图根仪式”，以达到愉悦希图根，而让自己减轻病痛的目的。希图根是附到萨满身上的神灵，每位萨满都有自己的一个或多个希图根。9月1日上午8点15分左右，春梅来秀英家接我们到她家。她家从秀英家往北走，大概有三百米的距离，等我们到她家时，仪式所需的活羊已经准备好了，拴在院里一个木桩上。

1. 仪式前

8点40分左右，钱玉兰准备自己的神偶把它们的红绳都系在一起，准备抛开羊肚子后把神偶放进羊的肚子里进行血祭神偶。春梅家右墙上钉了一个板子上面供着佛，其下面有一供桌，在供桌中间春梅准备了九杯白酒、两个神灯和一个香炉（香炉里插着三炷香表示给佛供的香），后来又拿来一个香炉，里面插着表示给希图根供的香，还有给师傅的报酬三个哈达和三百元钱放在了供桌的左侧，供桌右侧放一个白色杯子，里面放了大半杯大米，大米上插着钱玉兰的“瓦其尔”，还把神鞭立在了供桌左侧，后来又拿来一小碗生米放在旁边准备仪式中给供品羊吃。准备完仪式用具后，钱玉兰开始准备自己的装具。

仪式用具：供奉希图根仪式与供奉吉雅奇仪式的程序用具基本一样，仪式用具有师傅在仪式中所用的用具（神衣、神冠、鼓、镅、神偶及白酒等）和徒弟所准备的供品（祭祀用的白色羊一只、供佛的神灯、水果、香酒以及给师傅的哈达、钱等）。

2. 仪式阶段

仪式阶段包括净化祭品、宰杀和煮熟祭品及立堂、用祭品供奉希图根等环

节，其中立堂是因为钱玉兰一直没有为徒弟春梅立仙家堂，因此借此机会在宰杀和煮羊肉的空闲时间为春梅立仙家堂。

净化祭品：钱玉兰穿戴好神服、神裙、神冠后倒了一口杯白酒，到屋外给神灵祷告，那一炷香和一口哈达给供奉的羊进行净化，净化时先拿一炷香在羊的上面顺时针绕圈，再用哈达在羊的身上拍打，之后把少量酒洒在羊的两个耳朵里，把剩下的酒洒在了羊身上。

净化完祭祀的羊后，把羊迁到屋内，师傅与春梅的丈夫分别从羊的两只脚拎起来头朝佛像晃动了两下，每晃动一次还说一句“jue”，再顺时针朝着四个方向个晃动了两次，把羊头朝着佛像放下来，让羊躺在地上，在它的头上放了一口哈达，之后在羊的头上用神鼓绕圈打了大概二十三秒的节奏。

1 = $\frac{2}{4}$ 快速

XXXX XXXX | XXXX XXXX :‖

再拿来锡，用其打了大概二十五秒左右的节奏，节奏是：

1 = $\frac{2}{4}$ 快速

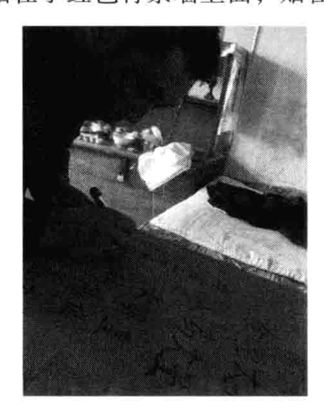
XXXX XXXX | XXXX XXXX :‖

之后在羊的脖子上踩了两脚，钱玉兰说不踩的话羊不起来，师傅抓起一把大米喂羊，羊把她手里的米吃完后，师傅说：“神灵很顺利地接受了这个羊，如果不接受的话羊不会老老实实的吃这个大米，会挣扎的跑出去的。”

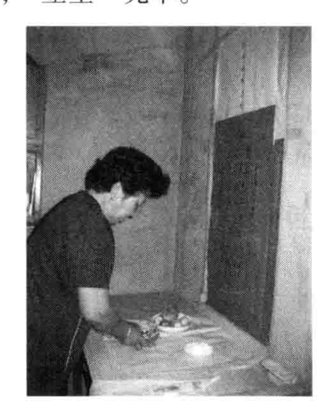
宰杀和煮熟祭品：春梅家专门请来了一位同村的人进行宰杀祭品羊，杀羊官简单地磨了磨刀就开始杀羊，按照规矩，宰羊到一半的时候，钱玉兰让准备生祭品羊血和生的“五个尖”即：生的羊肝尖、羊脾尖、外肾尖、羊舌尖和白肉尖等五个生肉的尖部来生祭神灵，把它们装在一个碗里放在了供桌上。上午 10 点 10 分左右，春梅的儿媳妇在钱玉兰的指导下把杀好的羊肉用清水洗洗后放进了大锅里煮熟，把羊肉放进锅里到把熟肉拿出来祭吉雅奇这段时间，钱玉兰为春梅立了一个“仙家”的堂，因为春梅一直供着佛及萨满祖先，没有

供奉“仙家”，所以钱玉兰借这次到她家的机会为她立堂。

立堂：因为春梅从拜师到现在一直没有立堂，所以春梅家宰杀和煮熟祭品羊肉的同时，钱玉兰为春梅立了一个“仙家”的堂。9 点 20 分左右，外面正在进行宰杀羊，屋内钱玉兰准备一张红色的纸和一张黄色的纸，把一整张红色的纸裁成大概长 1 米、宽 80 厘米大小，叠好后（准备按已叠好的印，在上面写字）先搁在了一旁，她首先用一张红纸和宽度与红纸相同的黄纸作为堂的背景，贴在了春梅家后屋的北墙上，红纸在下黄纸在上分别贴好。10 点 40 分左右贴好北屋的背景后，她回到南屋拿出了夹在笔记本中间的纸条，让春梅的丈夫按照已写好的纸条把字抄写在事先叠好的红色纸上，其内容为：最上面的“供奉”两个字为横向居中，接下来是“全堂大神”四个字，也是横向居中。其下对应横批“人马大堂”四个字，对联的上联是“在深山修智养兴”，写在左侧，下联是“出石洞普度众生”，写在右侧。在对联的中间空位置上从左到右分别竖向写到“长仙之位”、“胡仙之位”和“皇仙之位”，在整张纸的下方还横着写了“有求必应”和“四海扬名”两行字。在此之间，写到一半的时候，春梅的丈夫因有事出去，所以接下来的字由宝玉为她效劳。写完红色纸上的字后，她拿出一张大小与刚刚写好字的红色纸相同的一张黄色的纸，正中间竖着写到“九天仙女之位”，写完这两张纸上面的字后由春梅的姑娘跟宝玉一起把两张纸贴在了已准备好的背景墙上面，分别把黄纸叠在了黄色背景墙上，红纸贴在了红色背景墙上面，贴在墙上之后，“立堂”完毕。



宝玉帮助师傅写堂词



师傅为徒弟立堂

供奉希图根：中午12点，祭品煮熟后，开始准备进行给希图根供奉祭品，钱玉兰穿好了神服，点了九柱香插在佛像前面的香炉里，12点45分左右，钱玉兰已穿好了神裙，去厨房指导他们把肉捞出来后怎样摆放煮好的肉（按照活羊的骨骼顺序摆放）。

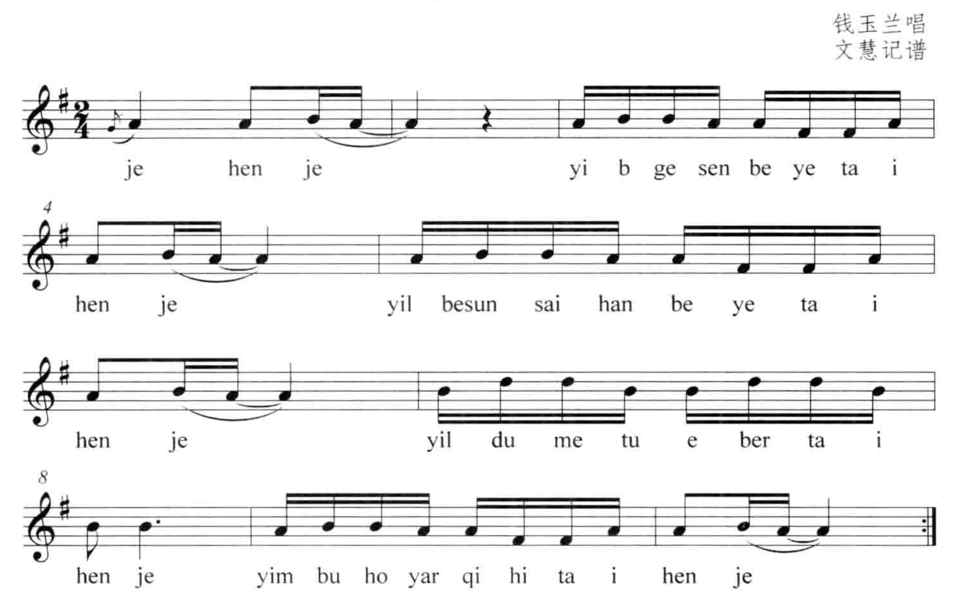
12点55分左右，春梅的姑娘跟钱玉兰的徒弟——宝玉把在盆里摆好的羊肉抬了进来，放到了供桌上，羊头朝着佛像放好，因为指羊给神灵的时候羊的每个部位都要提到，所以供桌旁边还把羊皮及一盆羊粪和洗涮后的水放在了地上。随后钱玉兰戴上了神冠拿起镏，让宝玉拿来一张凳子放到举行仪式的屋内靠近供桌的位置，这同时春梅用火柴点燃了供台上九个酒杯里的酒，可能没有点着酒，钱玉兰让宝玉帮她点上，春梅戴上帽子双腿跪在地上，左手拿一口杯酒右手拿着叠好的哈达，用哈达尖沾在酒里往上撒去，这个行为一直持续到指完羊为止。这时候钱玉兰拿着镏开始了指羊的环节，边打镏边给佛像叩了三个头，叩完头坐在了准备好的椅子上，开始了藏语念经，这时没有用神器伴奏，左手拿着镏右手成莱青手势进行藏语念经，持续了1分30秒之后开始了用镏伴奏进行念经。念经的中间停顿了一会儿让宝玉为春梅添手中的酒，让春梅的儿媳妇添供桌上烧的酒。过了3分30秒，钱玉兰念完经后换手中的法器，由镏换神鼓开始了献“树色”给神灵，她让自己的徒弟宝玉带上帽子，拿着鼓站在自己的左侧进行献树色，献书色的时候用曲调，是以衬词为命名，叫“henjiyedune”，师傅先用鼓打前奏，其节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X 0 X X 0 | X X 0 X X 0 | X X 0 X X X | X X X :‖

演唱曲调为：

Henjiyedune



（歌词译文：哲！痕哲，有健壮的身体啊痕哲，有光亮的羊毛啊痕哲，有剑一般尖锐的羊角啊痕哲，有元宝形状般两只耳朵啊痕哲……）

演唱时鼓的伴奏节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X̌ X | X X X̌ X | X X X̌ X | X X X̌ X :‖

献书色完毕后的尾奏是：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X X̌ X | X X X X̌ | X X X X̌ X | X X X X X̌ :‖

同时宝玉一直跟着师傅的节奏在敲打着神鼓，献树色环节结束后钱玉兰让春梅放下手中酒和哈达，让她向佛做诚挚的祈祷，同时磕头祈求神灵的保佑。

之后师傅让宝玉给她斟酒，双腿跪地给神灵敬酒，在此同时嘴里不停地默念祈祷语还点了点头，表示对神的敬畏，如此向四个方向各做了一遍，起身将酒杯里剩下的酒拿到外面，站到屋子的前方，面向南方用哈达沾酒向上撒去，同时还念咒语，表示给各路神仙敬酒，祈求各路神仙的保佑及庇护。回到屋里还让宝玉跪拜神灵，再叫春梅的丈夫，一起抬了三次盆里的羊肉，每抬起一次嘴里还说一句"jue"，之后让把羊心放在供桌上，把羊肉的德吉"degeji"[①] 献给祖先及各路神仙。到此，仪式基本结束。

3. 仪式结束后

仪式结束后，主人将供奉的羊从供桌上抬下来改刀后，加工成美味，与村里的人们一起享用。与上述所描述的供奉吉雅奇仪式所不同的是，供奉希图根所剩下的羊肉没有必要当天埋到坑里，而是可以留到第二天中午 12 点为止，如果第二天中午规定时间内吃不完的话，就必须把所有剩下的肉同其他内脏一起埋进坑里。

二、 萨满仪式与仪式模式

仪式模式是一种传统，同时是一种知识，是人们关于仪式的概念化认识，人们按照仪式模式来组织仪式，并将模式付诸于实践。仪式模式是关于仪式的理想结构，仪式却是仪式模式的表现形式，是它的外显形态。仪式模式与仪式，前者属于概念范畴，后者属于实践范畴。模式规定了仪式的内容框架、角色关系、规则程序、行为方式等，但具体的仪式表演中，不同的场合会给表演赋予特殊的意义，其交流更加依赖于社会民俗语境：民俗的性质、仪式的主题、观众的特点、表演的语境、表演者的个性、观察的态度、表演本身的细节等。在仪式模式显化为仪式的过程中，具体的仪式内容往往与理想模式之间发生某些因素上的偏离。仪式模式与仪式并非等同，每次的仪式表演只是对仪式模式的相对化的实践而已，并非完全再现。每次的仪式都是仪式模式的不完美

---

① 物之第一件，如饭之第一碗，酒之第一杯等，献给人以示尊敬。

的表现①。

从上述两个仪式可以看出，虽然是两种不同的仪式，但仪式程序基本相同，仪式阶段均以净化祭品、宰杀祭品和供奉希图根或吉雅奇三个步骤得以进行的，因此我们能看出供奉仪式基本程式化，只不过套用程式时里面的细节不同而已。

对于民众来说，模式是仪式的理想结构，是可供遵循的模板和框架草图，是指导仪式行为的图式。但由于前者属于概念范畴，后者属于实践范畴，因而我们能够观察到的仪式本身往往与理想模式之间有着一定的差异。仪式音乐也是如此。仪式音乐的表演，也有一套规定的程式——自成体系的模式系统。表演当中，仪式音乐受制于仪式行为者和仪式语境，因而所生成的结果，并非理想模式的忠实显现。因而，仪式音乐的实践，一定程度上偏离于仪式模式，便就成了常理②。

1、从以上两个仪式相对比来看，对于仪式过程而言，仪式中大部分环节基本相同，但钱玉兰给春梅家供奉希图根仪式时，在煮祭品羊的同时师傅为春梅立了一个“堂仙”的堂。这个环节并不是供奉仪式中所固有的，而是中间临时加的一个环节。

2、对于歌词而言，以上两个仪式大致相同，只是献书色时所唱到的歌词一个是“把书色献给吉雅奇，请您接受”，另一个是“把书色献给希图根，请希图根接受”。除此之外没有明显的区别。

3、对于仪式结束后的处理方面，从仪式结束后供品羊的处理上都相同，都要把吃剩下的羊肉同其他内脏及羊粪等除羊皮之外的东西一同埋在坑里，但对于供品羊处理的时间上有所不同，供奉吉雅奇所剩下的羊必须在当天晚上埋掉，但供奉希图根所剩下的羊可留到第二天中午。笔者曾问钱玉兰这个是为什么？她回答，这是规矩。

可见，对于神圣的仪式而言，大体的环节、程序、曲调及歌词是不可变

① 杨玉成：《蒙古族科尔沁萨满仪式音乐的结构及模式》，《大音》第一卷，上海音乐学院出版社2009年版，第101页。

② 同上，第102页。

的，原因大概是怕随意改动后对于仪式功效有所影响，但对于小的问题上可以稍微变动，这也是传承的过程中渐渐形成的一种传统。

三、 萨满仪式中的音乐模式

蒙古族萨满教音乐十分强调节奏，严格说来是一种节奏性的音乐。首先，萨满教音乐以歌舞为中心，节奏富有动力感，变化多，表现力强。其次，萨满教音乐所使用的乐器，不用弓弦乐器和吹奏乐器，而是神鼓、铃铛之类打击乐器，更加凸显出其远古文化的标志和节奏的重要意义。萨满仪式上，鼓和镅是最不可缺少的。从上述两个仪式来看，无论是开始时候的为神灵净化供品，到为神歌伴奏向神灵祈祷并请神，再到为希图根和吉雅奇供奉书色，最后将请来“赴宴”的众神灵请走，鼓声镅声贯穿始终。只要鼓镅声响起，萨满便与神界建立了联系，并获得了超自然的力量。相反鼓镅声断，便是从“神—凡”二维世界，又回到凡界的一维空间。因此，音乐在仪式中出现时，已经成形成了一种模式，仪式执行者基本按照这种模式在演绎着仪式。

从以上两个仪式看，鼓（镅）乐覆盖整个萨满仪式过程，中间不时地夹进神歌演唱。其中，鼓乐是一套固定的节奏模式。下面是仪式中所涉及的鼓的基本节奏：

净化祭品羊时鼓的节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 快速

X X X X X X X X | X X X X X X X X :‖

演唱神歌时鼓的伴奏节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X̍ X | X X X̍ X | X X X̍ X | X X X̍ X :‖

献书色完毕后的尾奏是：

$1=\frac{2}{4}$ 中速

X X X X X | X X X X | X X X X X | X X X X X :‖

两个仪式的仪式程序相对应的曲调及节奏基本一样，只是歌词中献给哪位神灵的名字不同，仪式中既然已经把神灵请到了仪式场域了，那么最后还要把请来的神灵送走。送神有其特定的固定节奏型。

如下：

$1=\frac{2}{4}$ 中速

X X X X X | X X X X | X X X X X | X X X X X :‖

总而言之，音乐以固定的模式呈现在仪式中，以此可以看出，在萨满仪式传统中，鼓点形成了自己的固定模式，在不同的仪式当中，虽然有多有少、有增有减，但基本形式保持固有的模式特征。也就是说，萨满仪式音乐有一种特定的模式。这一模式可以稍加改变后，便可用于不同目的和不同功能的仪式当中。

第二节　萨满仪式中的符号意义

一、 驱除阿达仪式的个案

阿达（ada）为蒙古语，其词意为“鬼魅”，据钱玉兰介绍，驱鬼仪式有为萨满举行的驱除阿达仪式和为普通民众完成的驱除阿达仪式两种。前者是为新入教的萨满所举行的仪式。科尔沁萨满认为，每个萨满都跟着 360 个“阿达”，举行驱除阿达仪式时能分离 80 个阿达，剩下的 280 个阿达需要多举行请

希图根仪式去除，每请一次希图根就能赶走一个阿达，因此萨满必须要举行驱除阿达仪式，一次赶走 80 个阿达。后者是为普通百姓赶走作怪的恶魔，为其减轻病痛及厄运。后者是为普通民众驱除病魔和灾难而需举行的仪式。以下是 2009 年 8 月 31 日晚为马达古拉所举行的驱除阿达仪式，她确定有希图根以后一直没有举行过驱除阿达仪式，因此钱玉兰为她作法，以赶走作怪的恶魔，为其减轻病痛及厄运。

8 月 31 日上午，钱玉兰在乌日根吐嘎查为韩秀英的母亲马达古拉举行驱除阿达仪式。以下是仪式过程的描述。

仪式前：

钱玉兰让韩秀英准备两大张白纸，把两张纸叠在一起，折四折，叠成一条，为了让叠好的纸定型，以利于下午剪的时候方便，钱玉兰把其放在褥子底下。下午 3 点左右，钱玉兰拿出纸张开始剪“阿达”，大概花了半个小时，基本完成了剪纸工作，据观察，一张纸上有 40 个阿达，两张纸一共是 80 个，80 个人的图案象征 80 个阿达，正所谓举行一次阿达萨拉嘎呼仪式，能把 80 个阿达驱走，剪完阿达后用高粱秸秆横穿阿达的上面，再用另一个高粱秸秆当手柄，把做好的阿达立放在了炕上。

除了制作阿达以外，仪式开始之前还要准备仪式所需的供品和装具等，其中包括供品酒、香等，器具镅、鼓、神鞭、神服等。

仪式阶段：

仪式开始的时候钱玉兰用镅伴奏，默念了一段 37 秒长时间的咒语，镅的伴奏节奏是：

1 = $\frac{2}{4}$ 快速

X X X X　X X X X | X X X X　X X X X :||

默念完咒语后因为要借助神灵来完成本次仪式，所以钱玉兰冲着门口开始唱请神歌《哲古尔奈古尔》请自己的神灵。



钱玉兰唱
文慧记谱



（歌词译文：哲古尔奈古尔啊轻轻摇摆啊，地位显赫的主们啊，恩师的希图根们啊，哲古尔奈古尔啊轻轻摇摆啊……）

唱完这首请神歌后，钱玉兰把手里的锚换为鼓来进行演奏，唱完歌，拿起炕上的阿达，冲着门口左手拿鼓和阿达，从外屋的门口开始边打鼓的同时边默念咒语往后退回到里屋仪式场地让仪式对象——秀英的母亲拿着阿达，仪式主持者钱玉兰用酒在阿达上吹了三口，之后让秀英点燃阿达，剪纸烧完把高粱秸秆折断扔到外面再拿下来另一个阿达重复之前的工作，在烧阿达的过程中，钱玉兰一直打着鼓，其节奏是：

X X　X X　X X　X X :‖

烧第二个阿达的时候钱玉兰的徒弟宝玉拿起了另一个鼓，跟着师傅的节奏敲打着鼓，开始的时候自己打着与师傅不同的节奏：

X X X　X X | X X X　X X

节奏大概打了七小节，之后可能意识到自己打的节奏跟师傅的不同，所以之后的节奏都是跟着师傅的鼓点一起打的。在持续的鼓点中韩秀英跟她的丈夫把地上的烧阿达所形成的灰进行打扫，把屋内的所有灰扫完往外拿出去扔掉，这个时候师傅的鼓点变为：

$1=\frac{2}{4}$ 中速

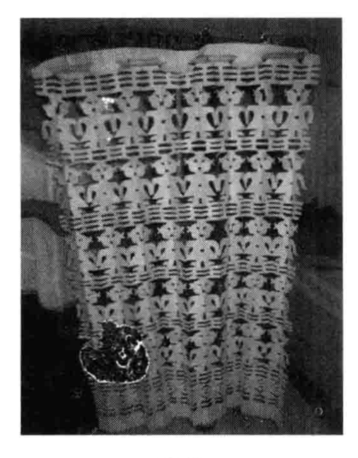
X X X̂ X | X X X̂ X | X X X̂ X | X X X̂ X :‖

等钱玉兰退回屋里的时候鼓的节奏又发生了变化，其节奏为：

$1=\frac{2}{4}$ 快速

X X X X X X X X | X X X X X X X X :‖

随后在屋内地中间进行正反面旋转动作，用鼓往门口做驱赶动作，同时嘴里还发出尖叫声表示驱赶阿达。这时候去外面扔灰的秀英夫妇回来，钱玉兰跟他们说先别进来，让自己的徒弟宝玉撕下一条纸用火燃烧后放在门口，让他俩从上面跨进来，表示用火阻挡了跟在后面的阿达。进到举行仪式的里屋，往里走的时候，钱玉兰用酒吹在他们的脸上，表示赶走刚才扔掉的阿达的晦气。迎接他们后，钱玉兰又一次开始了驱赶阿达，重复了三次旋转后，拿起已准备好的神鞭挥舞起来，在屋内旋转着做着鞭打的动作后又向门口打过去，来回做了三次，显然是筋疲力尽了，徒弟宝玉一直给师傅打着送神的鼓点，仪式结束后，钱玉兰有呕吐的反应，这是她送神以后的反应，仪式大概持续了二十分钟后结束，仪式结束后由韩秀英帮忙师傅脱下了神衣，收拾起仪式所用到的法器。





阿达



焚烧阿达

二、 器物的象征意义

1. 神像

“象征”一般是指非语言的符号表达活动。象征有两个特点，其一，它是具有形象的实物；其二，它有代表作用，即它本身代表或表示另一事物。后一特点使其具有一般符号的功能①。象征的意义不是固有的，它并非来自物体本身，好像是它具有的特殊品质那样。一个象征只有放在与其他象征的关系中，才能被理解，它们构成同一个文化复合体的组成部分②。因此笔者想通过器物在仪式语境中的具体运用来解释其象征意义。

对于萨满驱鬼仪式而言，仪式对象并非是人与人之间的交流，而是人与超自然对象（神和鬼）的交流，萨满通过清神灵附体，借助神灵的“力量”来驱鬼。在此仪式中仪式执行者是仪式符号的表现着和传达者，而符号信息的接收者则是象征性的虚拟对象。有时，虚拟对象本身就是一个象征符号（如神像、神灵、鬼寨等）——即象征的象征；有时，虚拟对象则完全虚拟于仪式执行者的意向中。无论这个接收对象是象征符号还是象征意向，在局外人看来，它实质上是并不存在的、不会接收和解释符号的虚拟对象。这就是说，当仪式针对超自然对象时，仪式执行者既是符号的表现者和传达者，实质上又是符号的接收者和解释者。或者更确切地说，他们表现符号和传达符号原本就是不是为了被接收和被解释，而是为了在表现和传达符号的同时感受符号和体验符号③。

2. 服饰、器具及剪纸

仪式中的任何行为、现象和物件，只要它超出自身的本义而代表其他事物

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社2003年版，第73页。

② ［英］菲奥纳·鲍伊著，金泽、何其敏译：《宗教人类学导论》，中国人民大学出版社2004年版，第46页。

③ 同①，第44页。

或含有其他意义，都可以成为仪式的象征符号①。

在上述的个案当中，钱玉兰的服饰本身就是“记载着”萨满历史，据钱玉兰说她们的装束与将军的盔甲和战旗有联系。对此她给我们讲了个故事：

> 据说唐太宗李世民跨海东征的时候，带领了三十万兵马，其中二十万兵马由李世民亲自率领先行，其余十万由他的一位将军带领押运粮草断后。大军浩浩荡荡地开到了东海边，李世民一看无边无际的大海风急浪高，吓得不敢渡海，他说等大海结冰了再渡海。他与军师徐茂功商量就地扎营等待海结冰，然后每天问一个士兵：结冰了吗？士兵照实报告，没有结冰。李世民就下令把他杀了。后来有一个被叫进去的士兵心想横竖就是个死不如就说结冰了，李世民说：“好，海水结冰了，我们渡海，谁都不能回头。”果然，大海一下封冻了。因为李世民是真命天子，金口玉言。大部分士兵过完海，而后面运粮食的十万兵还没上岸时有一个士兵往后看了一眼，海面上的冰全部解冻，十万大军全部掉进海里淹死了。回去以后，李世民经常做噩梦，徐茂功告诉他是淹死在海里的士兵灵魂不安，让他封赏他们，李世民便封那十万兵马萨满，让他们找曲律附体，世代相传。因此她们的装束有些与将军的服饰相似，武器也变成了萨满的法器。

因此，萨满服饰如第一章中所述的，具有本身的萨满服饰的意义之外，也有着战袍的含义。本次驱除阿达仪式可以看做是萨满与阿达的一次“战争”，萨满服饰是战袍，萨满法器便是武器。

仪式中所用的剪纸是“阿达”，也有与其一样的萨满仪式用具叫“伊勒嘎”，伊勒嘎（ilga），有人称是通古斯语，为“花”的意思，是一种剪纸图案，用于过关、驱鬼等仪式上，不同的仪式上有着不同的功能意义。如，在过关仪式上，用伊勒嘎串成栅栏，围上仪式场地，用来阻挡其他萨满或者鬼怪的

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社2003年版，第73页。

侵扰。而驱鬼仪式上，萨满通过仪式将病魅转移到伊勒嘎上，最后将其烧毁，以达到消除病灾的作用。

伊勒嘎过去剪裁在绸缎或者布匹上，目前剪裁在白纸或黄纸上。白纸为孛额、渥都干仪式所用，黄纸为莱青仪式所用。伊勒嘎图案包括了八层。其中，自下而上第二层为八个鬼，以上是地狱，以上逐渐是从地狱到人间的图案，包括水、木、火等图案。

在萨满职业中，有每个萨满必须请够三百六十次希图根的规矩。驱鬼时，常人的力量无法驱除。因此，师傅需要把神灵请来附于身上，借助于神灵的力量来为徒弟及需要驱鬼的民众驱除鬼魔。

三、 声音及动作的象征意义

上述仪式中属声音形式的符号有歌唱声、呐喊声、驱赶声、法器敲击声等等。语言符号的使用者包括“说话人”和“听话人”，即仪式中的师傅是说话人，附体的神灵和要赶走的阿达是听话人，说话人以语言词语（符号）为媒介，将自己的思想和感情（符号意义）呈述出来，这就是语言符号的“表现”过程。说话人不仅要呈述，而且将呈述传达给听话人，这就是语言符号的“传达”过程。在听话人一方存在着“接收”说话人的符号信息并在脑中“解释”这个信息的过程。这个过程按照“表现—传达—接收—解释”的顺序进行。由于符号的意指取决于代码的规定，因此，说话人的“表现”和听话人的“解释”只有在共同的代码规约范围才能有效。

1. 神歌

在局内人的观念中，把我们局外人所提到的唱神歌叫“dagudalga dagudahu”，意为“喊呼号”、“叫呼号”。在局内人的说法中唱神歌不是一般意义上唱的“道”（daguu，歌），而是看做是把神灵呼喊过来的“喊调”。我们平常说的“神歌”，蒙语叫“orilga”，该词是多义字，“呼唤”或者“邀请”的意思。在萨满看来，对神灵唱的与对人唱的“歌”（道，daguu）不同，因此叫“orilga”。神歌是萨满仪式最主要的表达符号，是萨满与神灵交流的主要语

言。无论是何种仪式，神歌与鼓声贯穿始终。

从上述仪式个案来看涉及到请神歌，师傅用请神歌把神灵请过来之后，借用神灵的力量驱赶阿达。

请完神灵后利用法器（乐器）的敲击节奏来与阿达“搏斗”甚至驱赶阿达。

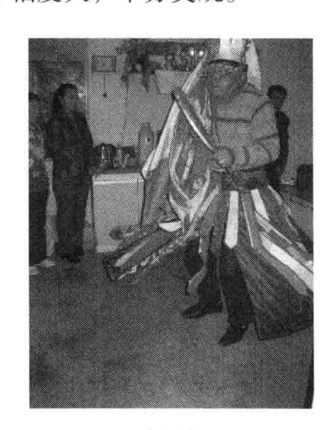
2. 舞蹈与舞动

萨满仪式上歌、舞、乐三者合为一体，形成一个统一的表达整体。无论是请神附体仪式，还是一般性的“固日么”治病仪式，始终贯穿着仪式表演者的肢体动作。这种舞动有两种情况：一种是舞蹈，另一种是具有某种舞蹈性质的舞动动作。前者是萨满为神灵表演的娱神舞蹈，往往伴有神歌和有规则的鼓点伴奏。

萨满舞蹈动作因神职的类别不同而有区别。孛额舞伴以歌唱的鼓点，动作以挥舞手中亨格日格和踏步旋转等动作为主，萨满人数多的时候，列队舞蹈。莱青却不同，莱青作法时坐于席上，击镅而舞，口唱藏语经歌。因席坐而舞，固两腿只有轮换做二郎腿或者就地作一些其他简单动作。手上动作以双手挥舞镅或者作佛教莲花指动作。等到锡图根附体后，往往离开坐席进行舞蹈。查干额烈模仿鹰隼舞蹈，手中拿五彩绸缎舞蹈，其动作幅度大，十分美观。



莱青舞



孛额舞

萨满仪式上贯穿了各种各样不符规范的舞蹈性动作。新的学徒开始附体

后，进入癫狂的状态，这时随着鼓声的急促，其动作也失去规范，往往变成疯狂的舞动。而且这种舞动往往因人而异，往往是个人本能的自然发挥。

据一些学者的研究，蒙古族萨满舞蹈动作与该部落的图腾，或本人的希图根以及昂道等有关。但在当前科尔沁萨满舞蹈中，这种模仿图腾、昂道等动物的舞蹈已不多见。

总而言之，仪式中不管是有形的物体，还是无形的声音都有着不同的仪式意义，除表示外层面的表面意义外更值得关注的是里层面的文化含义。这层含义当然离不开其仪式，离开了仪式便没有了里层面的符号意义。

第三节　萨满仪式内外的角色关系及音声分析

按照曹本冶的观点，“音声”的概念包括一切仪式行为中听得到的和听不到的音声。曹本冶所用的“音声”概念，不但包括了仪式中的音乐因素，而且也包括了其他非音乐的但是具有音乐的属性特质的声音因素。对此薛艺兵说：“仪式环境中的各种声音都可能具有‘音乐’的属性而成为仪式音乐研究的对象”[①]。按照这一概念，在蒙古族萨满仪式中，以音乐形式表现的因素主要有两种：一是萨满神歌，二是器乐。萨满神歌是由词和曲结合而成，器乐则主要有亨格日格和锟两种乐器音乐。具有音乐性的音声，包括祭祀、颂神时带有一定节奏和语气顿挫的祭祷词，祝赞词和其他形式的韵白、吟诵以及萨满作法跳动时萨满服饰金属物质相互碰撞发出的声音等。下面以钱玉兰为秀英和宝玉二人举行的请希图根仪式个案为根据，对仪式中的音声及仪式角色进行分类分析。

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社2003年版，第73页。

一、 请希图根仪式的个案

希图根：（xitugen）附到曲律身上的各路神灵。这里包括已故老萨满的神灵、仙家神灵（狐狸、黄鼠狼、蛇等），还包括附体于曲律身上的“龙王”，即所谓龙的神灵。

2009 年 8 月 29 日，钱玉兰跟她的徒弟以及笔者我们一同前往的三人到前乌日根吐嘎查，第二天即 8 月 30 日，钱玉兰为秀英举行了供奉吉雅奇仪式后，当晚为秀英以及另一位同去的徒弟宝玉请“希图根”。以下即为该仪式过程之描述。

时间：2009 年 8 月 30 日晚

地点：科尔沁左翼中旗前乌日根吐嘎查

供奉：（1）佛像和萨满像（像前分别供有三杯酒、两盏灯、香炉、香、水果、白糖）

（2）仙家（像前分别供有三杯酒、两盏莲花灯、水果、点心）

仪式用具：两个杯子和一瓶酒、萨满服饰（神裙、神冠）锠、鼓、送神时所需要的垫子

参加仪式人员：仪式主持人一人（钱玉兰），仪式参与者两人（秀英、宝玉），仪式观赏者三人（秀英的母亲—马达古拉、秀英的丈夫——德才和笔者）

仪式过程：

在为仪式准备的时候，秀英烧了三炷香。她先给供于西墙的佛像上香，后又转为北墙的“仙家供位”。上香礼毕后，她拿来两个酒杯，分别斟满，与师傅一起，一人一杯行至屋外面向正南，为希图根敬酒磕头。师傅在默念咒语的同时，用无名指蘸酒向上方弹酒，徒弟秀英则将酒祭洒于地后双腿下跪给希图根磕头，叩毕，秀英返回屋子，再用火柴点燃分别供奉于佛像和给仙家像前的三杯酒。

在举行完敬神的各种礼节后，秀英又斟满一杯酒，双腿跪地敬献给师傅，师傅坐在炕沿上接过酒杯，说了几句祝福的话，同时再用无名指蘸酒向上弹去，以示敬天敬地、敬各方神灵。之后她含酒一口，并向徒弟头上喷吐三次，

最后再把杯中剩酒洒在地上。敬酒环节结束之后，师傅起身拿起镏开始一边以固定节奏击节，一边步向神像（佛与萨满祖先），其节奏如下：

$1 = \frac{2}{4}$ 中速

X X X　X X X | X X　X 0 | X X X　X X X | X X　X 0 :‖

神像前，师徒三人依次并肩站立，秀英居中，师傅位其右侧，宝玉则手执一面神鼓站在秀英左侧，他们面朝神像叩首三次。

每于鞠躬之时，镏的节奏变为：

$1 = \frac{2}{4}$ 快速

X X X X　X X X X | X X X X　X X X X :‖

接着三人转过身，背对供桌面朝着门的方向开始迎请希图根。师傅击镏，宝玉击鼓，同时准备开唱请神歌。在歌唱之前，鼓点又发生了如下变化：

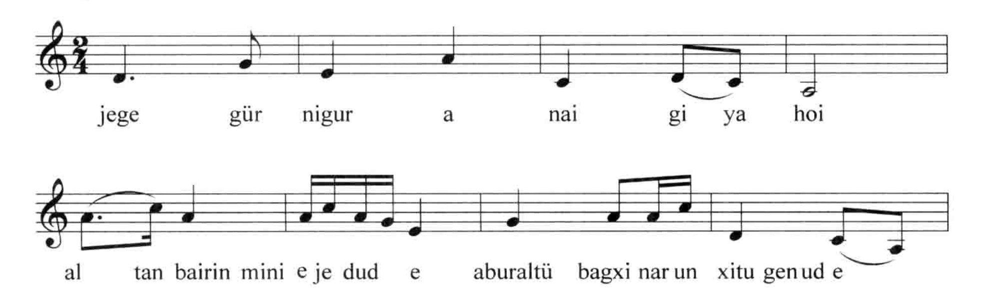
$1 = \frac{2}{4}$ 中速

X X X　X X X | X X　X 0 | X X X　X X X | X X　X 0 :‖

如此鼓点好似前奏，击节毕后，停顿了两秒钟，师傅便开始领唱请神调《哲古尔奈古尔》。

哲古尔奈古尔

钱玉兰唱
文慧记谱





（歌词译文：哲古尔奈古尔啊轻轻摇摆啊，地位显赫的主们啊，恩师的希图根们啊，哲古尔奈古尔啊轻轻摇摆啊……）


秀英请希图根附体


秀英附体后与师傅对话

秀英站在师傅的旁边，双手合十置于胸前，双眼轻闭，跟唱了不到一会，她就身体轻轻向后倾斜摆动，这表明希图根已降临其身。只见她跟着鼓点，现出各种体态并渐入癫狂状态。其鼓点节奏型为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X̌ X | X X X̌ X | X X X̌ X | X X X̌ X :‖

随着秀英因希图根附体而更加癫狂并完全附体后，师傅便开唱一首请神入座的歌：

入　席

钱玉兰唱
文慧记谱





（歌词译文：有四个墩子的炕啊，有贵族出身的您啊，穿上神衣戴着神帽技艺娴熟了，不坐在五个墩子的炕上吗……）

这时，被附体的秀英“舞蹈”得更加疯狂。在一阵激舞之后，她一跃坐在炕沿的垫子上。这时，师傅随即坐在她身旁，二人开始交谈。师傅首先开口说话，附体者却往外吐气，身子不停地晃动，眼睛始终没有睁开。她们的对话如下：

师傅：双喜临门，喜上加喜，去年为您举行了祭祀仪式，今年过来举行了供奉吉雅奇仪式。今晚把您请来了，有什么要嘱咐的没有？即使生气了也要压压气，温和的性情要留给曲律，即使有怒气也要扔在荒野，爱怜的性情要留给曲律，主人斟满酒向您敬献。唵嘛尼叭咪吽。

这时秀英的家人在炕前跪地，师傅继续说道：主人跪地给您敬酒，请您务必接受，带给他们吉祥幸运，如有缘由请您明示，如有灾难请让远离，如有困苦请您扫除，如有嘱咐请您教诲。

停顿了几秒钟后，师傅又念叨：人过留名，雁过留声，从四个方向的哪一方来？四十九个旗的哪个旗人，是你曲律的什么人（亲属）？既然已经附了体，就要让我们听得心服口服，今天你曲律的母亲也在这，有没有什么要教诲的？唵嘛尼叭咪吽。

这时，秀英开口了，但此时她已经是代神灵说话的附体者，因此她的话即为神灵的话（以下简称神灵）：原址是辽阔的蒙古贞旗①，因成亲来

① 现为辽宁省阜新蒙古族自治县。

到了达尔罕旗①。

师傅：人过留名，雁过留声，您尊姓大名是谁？是你曲律的什么人？

神灵（按自己吐气的节奏做了一套动作后）：佛祖啊！佛祖！唵嘛尼叭咪吽。

师傅：是她的韩家奶奶吗？还是道家？

神灵点点头：是她的韩家奶奶。

师傅：对你的子孙们有什么嘱咐的吗？对你的曲律有什么教诲的？

神灵：没有什么嘱咐的，也谈不上教诲，幼嫩的孩子们什么都不知道，不知道祖先的名字也不知道太太②的名。

师傅：您得告诉子孙们您的大名，人过留名，雁过留声，蒙古贞人，嫁到了达尔罕旗，这个说得很好，再说说尊姓大名？什么属相的？

神灵：庚辰年生人，因此跟我的曲律的属相是相合的，其实这个孩子不是韩家的人，但她心地善良，我才选中了她。当初本小姐坐着四人抬的轿子，每天行善积德，那个时候叫隋玲花公主，按道理不应该说我的名字，但是师傅问得我不能不说啊，人过留名，雁过留声，这是以往留下来的规矩。

师傅：对您的曲律有什么嘱咐没有？

神灵：幼嫩的孩子因为十四岁的时候吃过不干净的肉，因此记忆力不好，要不是她的各路神仙帮她，她连小生意的账也不会算，要嘱托给师傅让她好好学习本领，她的这个黑痣可不简单（指的是秀英右手手腕上的痣），吃了不干净的东西以后就基本消失了，现在所有的希图根都附体，功力娴熟之后自然就又出现了。还有一个要委托师傅的是能不能为这个孩子的母亲请她的神附体，要不然生命垂危啊！

师傅：她现在附体的话身体能行吗？

神灵点了点头。

师傅：现在已经六十出头了，附体的话身体受不了吧？

① 现为通辽市科左中旗。

② 蒙古语称“tietie”，为奶奶的妈妈及更上辈的女性名称。

神灵：她的毛病跟别人不一样，是坐在她的肩上给她说东西。她的胡仙奶奶一直帮着她呢，唵嘛尼叭咪吽。还有一个事就是用新宰的羊踝骨，为她敷腿，上次腿疼病又犯了，就是因为一次遇上不好的羊踝骨了，敷腿的时候用羊踝骨一个、檀木、蒿草、红柳和铜钱煮在一起敷。

师傅：怎么敷啊？熬在一起？

神灵：都煮在一起再敷。

师傅：用蒸汽蒸啊还是用水洗啊？

神灵：用水洗脚丫子，越热越好，这样才能去除她脚上的病。

师傅：接下来还有没有别的要嘱咐的？

神灵：没有别的要嘱咐的了。

师傅：没有的话要送走了，时间长了曲律的身体会难受的。

神灵：对呢，对。

附体者开始伸展身体，舞动双手，表明要“走”。

师傅：要送走了。

师傅边说边起身打起了送神的节奏。

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X X X X | X X X X X :||

该节奏循环一次之后，秀英往后仰身倒在准备好的褥子上，身体僵硬。她的丈夫使劲撑扶着她，此时师傅含酒往她脸上吹了几口，随后她渐渐苏醒，恢复了常态。但，刚过数秒，她又开始舞动，并不断地拍手，嘴里大喊：“马家二太太下凡!”这表明她的另外一个希图根又降临附体了。于是，师傅又开始与“她”对话：

师傅：是哪路神仙啊？

神灵：马家二老太太下凡，（拍了拍手）。

师傅：马家二老太太来了，好啊！

神灵（很气愤地说）：跪下！（指着秀英的母亲和丈夫）心不诚，每天在牧场呆着。

这时秀英的母亲和丈夫双腿跪地，面朝又被附体的秀英，并由她的丈夫向神灵献酒。

师傅：给马家二老太太敬酒呢。

神灵：亲手给我斟酒。

秀英的母亲接过女婿手中的酒给神灵敬酒。

神灵接过敬的酒吹了三下后说道：不喝也要喝三盅，消消气。说完就喝下了第一杯，第二杯也是如此先是吹了三口气再喝下，接过第三杯就后说道："这第三杯酒敬师傅。"说完便双手敬给了师傅，师傅接过酒用无名指沾酒向上弹去还说着"敬天、敬地、各位佛爷，各位神仙，唵嘛尼叭咪吽"，说完把酒向门口撒去。神灵接着对秀英的母亲说，回去以后要好好地供佛爷，点三炷香，点三杯酒之后向佛爷请罪，认了错后磕三个响头，回家这么些年折腾还不知道，心不诚，还折腾不够呢？看着小小曲律的份上让你好起来。

师傅：起来吧，二老太太也可怜你了，二老太太有什么指点？

神灵：让小小曲律给她（秀英的母亲）的孙子吹三次，给她（跟着的神灵）赔个不是，就好了，她（秀英母亲的孙女）的太姥姥在她身上呢，吹完了她（太姥姥）赶紧就回洞里了。

师傅：跟孩子他妈妈的到底是哪位？

神灵：不是跟她妈妈的。

师傅：她太姥姥跟的吗？

神灵点了点头：太姥姥也不是真的太姥姥，是小太姥姥，对着秀英妈妈继续说，给她赔不是也是站着给她赔不是，让她赶紧走，说三声她就回去了，她不回去不行，咋回事呢，马家二老太太不是一般人，吹三下就能让她走。

师傅：谁给吹啊？

神灵冲着秀英妈妈拍了几下手。

师傅：啊，让她奶奶给吹？

神灵点了点头说：是。

师傅：还有什么指点？

神灵：没什么指点，赶紧打马归山。

说着她的身体开始前后左右扭动了几下。师傅起身用镏打起了送神的节奏。最后待秀英完全清醒，送完身上的神后，她跪地并分别给师傅和母亲敬了一杯酒。

当晚，在秀英举行完附体仪式后，师傅钱玉兰让另一个徒弟宝玉也穿起神衣准备迎请希图根。这次请神的用具与之前相同。

首先，宝玉亦拿着一杯酒到屋外向希图根敬酒，他面东敬酒，并站着鞠了三个躬，回到屋里先用已经燃着的酒火点燃了五炷香，给佛像祷告完后插到了香炉里，再双腿跪地向师傅敬酒，师傅接过酒后，含酒往他头上吹了三下，并嘱咐他快点成才。随后便手拿镏，开始击打请神调的前奏：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X 0 X X 0 | X X 0 X X 0 | X X 0 X X X | X X X :‖

接着她与徒弟一起面向门外，唱起《哲古尔奈古尔》，宝玉站在师傅身旁边双眼轻闭，双手合十，做好了迎请希图根附体的准备，随着歌声，宝玉的身体出现了一些明显的变化，开始一边翻白眼，一边缩脖子，并在镏的渐快节奏中晃动起身体，其击镏的节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X 0 X X X 0 | X X X 0 X X X 0 :‖

完全附体后，宝玉开始舞动手势，这个手势即为莱青的手势，即以类似兰花指和佛教手印的姿势顺着四肢的关节扭动，脚底下亦跟着镏的节奏不停挪动，边手舞足蹈，边伴随节奏往外吐气。其击节节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X̌ X | X X X̌ X | X X X̌ X | X X X̌ X :‖

一阵“舞蹈”过后，他的身体不断颤抖，并向着供台给佛像鞠了三个躬，接着退后坐在炕沿上。此时，师傅停止了击镏，坐其身旁，开始与附于宝玉的“希图根”对话。

师傅：长途跋涉来到了这里，年迈的您是否劳累？因为这几天没有请您附体，不用我说您也都知道，所以今天在徒弟家把您请来了，双喜临门，喜上加喜，对您的曲律有什么要嘱咐的吗？这次领您的曲律来到了这里，也是想让他早点学成，请您不要再折磨他了，也不要让他疼痛了，对曲律有什么指点的？主人给您敬酒呢。

这时秀英执酒跪地敬献，宝玉以莱青手势伸出左手，接过酒杯一口喝完，并将酒杯往身后炕上扔去，第二杯酒也如此，秀英再给他敬第三杯酒时，他接过酒转敬给师傅，师傅接过酒用无名指向上弹去，之后将酒洒向门口方向。

师傅：对曲律有什么嘱咐的吗？不能太长时间，曲律的身体会难受，有什么指点的要告诉他，如果没有的话就请回吧。

他指了指秀英的母亲，意思是让她过来，秀英的母亲来到他的面前双腿跪地给他敬了杯酒。

师傅在旁说道：有什么灾病，请你驱除吧！

他（借宝玉身体附体的神灵）接过敬的酒放到嘴里，用手捏了捏她（秀英的母亲）的脖子，把嘴里的酒往她的头上吹了三下。接着让她起身捏了几下脖子和肩之后让她转身从后面捏了几下脖子和头，又把一杯酒吹在了她的脖子上。

师傅：还有别的嘱咐吗？

他摇了摇头。

师傅：如果没有别的嘱咐的话，请您返回您的住所，请您减轻曲律的

病痛。看着您的希图根如此难受，我心里绞痛，请求您把种下的病痛收回去。

神灵：多请几次希图根，附体次数多了病痛自然就好了。

师傅：多请几次也要看时间啊，最近您曲律的农活也忙，师傅家里也出了点事，这个您得体谅啊。

神灵：一晚请一次希图根，也不会耽误太多时间啊。

师傅：最近事多，我家里也有年长的人去世了，再没有时间请您了，今天不就是请完了主人的希图根再请您了吗，如果没有别的嘱咐就请回吧。

师傅说完后，又拿起镏打起了送神的节奏。显然，希图根的离体使宝玉十分痛苦，随着鼓声，他一阵抽筋、呕吐，直到师傅往他脸上喷了三口酒，高声呼喊他的名字，他才猛然往后仰躺在炕上苏醒过来。

当希图根离开宝玉的身体后，他端着一杯酒走到户外，向希图根的“背后”敬洒美酒，再返回屋里向师傅敬酒以表感谢。



宝玉给师傅敬酒



宝玉附体后与师傅对话

为更清晰地看到仪式参与者在仪式进行中角色的转换及对应的仪式音声，笔者根据上述现场实录，列出相关的分析表格。

请神仪式程序中的角色与音声分析

第一阶段秀英请神							
仪式程序	角色及其行为				演绎内容	仪式音声	引发音声的解释
	师傅	徒弟		观众			
		附体者	助手				
仪式前准备工作	师傅穿戴好装束后到外面给自己的希图根及诸方神灵敬酒。然后回到屋里，坐在炕上接受徒弟敬来的酒	秀英为佛像、堂仙像以及希图根烧香敬酒，然后双腿跪地给师傅敬酒	宝玉帮助师傅穿戴完神衣、神冠后拿着鼓站在一旁观看	秀英的爱人德才，忙着酒壶里倒酒，钱玉兰另一名弟子宝玉、秀英的母亲和笔者在一旁观看	为请希图根仪式做准备，包括：准备供品，穿戴神衣神冠等	人声： 1. 对话声 2. 说笑声 器声： 铃铛声 其他： 1. 开门时发出的声门声和门帘的声 2. 师傅吹酒的声	人声：闲聊的同时偶尔会发出笑声 器声：戴神冠时系在神冠上的铃铛所发出的声 其他：到外面给希图根敬酒的时候开门和关门时所发出的门的声音和门帘的声音；给师傅敬酒时师傅会向徒弟头上吹酒酒，这时会发出声音
请神仪式	师傅站到秀英的左侧，打着镅唱着请神歌，为秀英请希图根	秀英站到门口，面朝门开始了请希图根，宝玉拿着鼓站在秀英的右后方，跟着师傅打节奏唱请神歌	宝玉拿着鼓站在秀英的右后方，跟着师傅打节奏唱请神歌	秀英的母亲一直站在靠墙的位置观看着仪式	开始唱请神歌请希图根。韩秀英的希图根是“渥都干”，称号是“韩家太太”	人声： 1. 唱：《请神歌》 2. 呼喊声 器声： 1. 打镅的声 2. 敲鼓的声 3. 鼓柄上铁环声	人声：请希图根时的《请神歌》和附体后跟着节奏呼喊的声音 器声：请希图根时师傅拿着镅为请神歌伴奏，同时徒弟宝玉跟着师傅击鼓；边打边摇动鼓的时候，鼓柄上的铁环相互碰撞发出“沙沙”声响

（续表）

人神交流	师傅拿着镅为萨满舞伴奏，之后与希图根进行对话	秀英附体后在屋子中央“舞蹈”；“舞蹈”完后坐到炕上与师傅进行对话	宝玉跟着师傅击鼓，同时还保护附体者，不让她摔倒；附体实现后跪地叩拜并敬酒	秀英的爱人德才站在宝玉的左侧观看，并保护附体者；笔者关注着他们的动作，并进行录像；秀英的母亲靠着墙站着观看	人神交流的环节可长可短，根据师傅的引导和附体者的状况来定	人声： 1. 唱神歌（请神人座的歌） 2. 娱神对话 3. 附体后的呼吸声、吹气声和咳嗽声 4. 祷告声 器声： 1. 打镅的声 2. 敲鼓的声 3. 鼓柄上铁环的声 其他： 1. 拍手声	人声：希图根附体后，师傅开始唱起请神入座的歌，等曲律坐到炕上，师傅与其进行对话，由于希图根生前有咳嗽的毛病，附体后的秀英咳嗽不止 其他：舞蹈时有一组动作是拍手的，所以仪式中出现了拍手的声音
送神	师父拿着镅边打节奏边走到门口向外打着送神的节奏，送走希图根	秀英听到送神的节奏后做了一套动作，师傅再往她脸上吹了三口酒她便“醒”过来，希图根离体之后在丈夫的陪同下到外面给希图根敬酒，回到屋里分别给师傅和自己的母亲敬酒	宝玉拿着鼓跟师傅一起打着送神的节奏	秀英的爱人德才扶着秀英到外面给希图根敬酒，笔者和秀英的母亲在一旁观看	与希图根对话完毕后，师傅问还有没有要说的，希图根摇一摇头表示没有，师傅开始送希图根	人声： 1. 说话声 2. 呕吐声 3. 呼喊声 器声： 1. 打镅的声 其他： 1. 击掌声 2. 吹酒声	希图根离开身体的时候每个神的离开方式不同，秀英的韩家老太太击掌后离开的所以仪式中出现的击掌的声响，之后给师傅敬酒，师傅向她头上吹酒，让她赶快清醒过来

（续表）

<table>
<tr><th colspan="8">第二阶段宝玉请神（希图根）</th></tr>
<tr><th rowspan="3">仪式程序</th><th colspan="4">角色及其行为</th><th rowspan="3">演绎内容</th><th rowspan="3">仪式音声</th><th rowspan="3">引发音声的解释</th></tr>
<tr><th rowspan="2">师傅</th><th colspan="2">徒弟</th><th rowspan="2">观众</th></tr>
<tr><th>附体者</th><th>助手</th></tr>
<tr><td>请神前的准备</td><td>师傅在炕沿上坐着，等待着徒弟给她敬酒，徒弟敬完酒之后，她接过酒向他的头上吹了三口酒</td><td>宝玉向供奉之佛烧香后，到屋外给自己的希图根敬酒，回到屋里给师傅敬酒</td><td>秀英帮着宝玉倒酒和烧酒</td><td>秀英的母亲在屋里在炕的另一头坐着，笔者跟着宝玉对此仪式程序录像</td><td>由于宝玉是跟着师傅来到韩秀英家中为其举行仪式，所以师傅要求宝玉秀英请神后也请一次希图根</td><td>人声：
1. 说话声
其他：
1. 点火柴声</td><td>准备好酒和香，用火柴点好已准备好的酒和香后，到外面给希图根敬酒之后，回到屋里给师傅敬酒</td></tr>
<tr><td>请神</td><td>师傅站着宝玉的左侧，拿着镲，唱着请神歌为宝玉请希图根</td><td>宝玉站在门口，等待着希图根附体</td><td>秀英站在宝玉的右侧跟着师傅唱着请神歌</td><td>德才站在宝玉的后面保护着附体者，秀英的母亲在炕沿上坐着观看仪式，笔者在秀英的旁边在角落中进行拍摄</td><td>宝玉的希图根是“古日塔木”，请古日塔木附到身体时需要念经请</td><td>人声：
1. 祷告声
2. 唱请神歌的声
3. 跟着节奏喊的声
器声：
1. 打镲的声
其他：
1. 门被打开时的声
2. 拍手声</td><td>人声：师傅给宝玉请希图根，唱完请神歌后没有完全附体，之后开始跟着节奏呼喊，表示快点附体，因宝玉的希图根是古日塔木，所以需要念经才能请到，因此每次请神时师傅都会念段经文，由于是默念的，因此笔者未将其列入仪式音声中</td></tr>
</table>

（续表）

人神交流	师傅为已经附体的徒弟用镅打节奏，之后坐到炕沿上与附体的希图根进对话	宝玉附体之后在屋子中间“舞蹈”，之后坐到炕上与师傅对话	宝玉“舞蹈”时秀英在外围保护他，使其不至于摔倒。待他附体之后坐到炕上，秀英再给附着于宝玉身体的希图根敬酒	德才和秀英保护着附体者，不让他磕着碰着，秀英的母亲坐着炕的另一头，笔者一直在旁观看并对仪式过程录像	因为当晚请希图根的徒弟不多，有足够的时间来与希图根进行对话。所以师傅与希图根有一段较长时间的对话	人声： 1. 附体后的呼气声 2. 与希图根对话 3. 祷告声 器声： 1. 打镅的声 其他： 舞动时的跺脚声	人声：因附体后成癫狂状态，所以呼气也很大声，师傅与希图根进行对话的同时出现的呼气声 器声：附体后的神进行舞蹈时师傅用镅来打节奏，舞蹈时是踏步舞蹈，所以仪式中出现了跺脚的声响
送神	师傅用镅打着送神的节奏，把附体的希图根送走，再往宝玉的头上吹了几口酒，表示快点清醒过来	宝玉在送神的节奏响起后，向后仰躺过去，希图根离开了他的身体，然后他到屋子外面给希图根敬献送神酒，回到屋里给师傅敬酒	秀英在一旁为宝玉倒上了准备给希图根敬的酒，也给师傅倒上往宝玉头上吹酒的酒	德才搀扶起躺在炕上的宝玉陪他一同到外面给希图根敬酒	师傅为徒弟送神。师傅手拿镅朝着门口打起了送神的节奏	人声： 1. 呼喊声 2. 说话声 器声： 1. 打镅的声 其他： 1. 吹酒的声 2. 门帘的声	人声：师傅打送神的节奏的时候宝玉坐在炕上做一组动作，同时还跟着节奏喊出声音

通过上述表格中两个阶段的请神仪式，我们可以清楚地看到，仪式中的师傅与徒弟的角色关系。下面对仪式内外的人与神之间的关系进行分析。

二、 角色关系的分析

（一）“人—人”关系

这里所谓的“人—人”关系是指，萨满宗教角色系统中，萨满与萨满之间的关系而言。这种关系主要表现在以下四个层面上。

1. 医生—患者

萨满在被确定为做萨满之前，他们命运的征兆一般以“得病”开始的。或者是身体出现无法治愈的疾病，或者是“发疯”，精神错乱，胡言乱语，哭笑唱闹，异常不安的，也有的是家里的亲人得病等种种不一。他们在医院或其他方式（民间土方）救治，最后没有办法痊愈的时候请萨满判断发病的原因是否与做萨满的命运有关，如果确认为有“希图根”，那么他就要投师学艺，当一名萨满他的病才会痊愈。因此，萨满与萨满之间的关系，首先是“医—患”关系。

2. 师傅—徒弟

多数萨满师通过拜师来学习技艺的。拜师时需要举行拜师仪式，一般情况下，徒弟要到师傅家里向师傅敬献哈达、赠送礼金、叩拜行礼，建立正式的师徒关系。如，我们调查期间遇到了一位叫高娃的女士举行萨满拜师仪式，她手里拿着哈达，上面放了一百元钱，钱上面还放有一杯酒，双腿跪地敬献给师父，师父坐在炕沿上，拿过她手里的酒后用无名指沾点酒，向拜师者的头上方洒去，嘴里还念着祝词，然后把酒放在旁边的桌子上，接过哈达和钱分别在高娃的头、左肩和右肩上象征性地放了一下，高娃把哈达和钱敬献给师傅后，给师傅磕了三次头，师父把手里的哈达和钱放在旁边的桌子上后高娃起身，仪式结束。

民俗社会中的师徒关系，与现代意义上的师生关系有着不同的特点。在现代教育体制中，师生关系是以契约的方式建构起来的，联结二者的是以国家或

社会机构所约定的制度，在这种制度中，师生之间构成一个教和学的关系，他们按照制度所规定的模式和规则来履行各自的权利和义务，并直接为这种制度负责。民俗社会中的师徒关系的建立，既是一种教学关系的建立，也是一种特定社会——人际关系的建立①。从本质上来讲，它是互惠性的，而不是现代意义上的等价交换，它是把一种责任、利益、义务、权利、情感、道德、礼节融为一体的互动方式。

3. 领唱—合唱

在萨满请希图根仪式中，师傅为徒弟请神附体时要唱请神歌，一般为一领众合的形式，领唱为师傅，合唱为在场的所有徒弟，领唱部分为歌词主要含义，合唱部分一般为衬词。

哲古尔奈古尔

钱玉兰唱
文慧记谱



（歌词译文：领唱：哲古尔奈古尔啊轻轻摇摆啊，地位显赫的主们啊，恩师的希图根们啊，合唱：哲古尔奈古尔啊轻轻摇摆啊……）

---

① 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社2007年版，第312页。

4. 仪式主持者——助手

在萨满仪式中，不管是祭祀仪式还是请希图根仪式都由师傅主持，在请希图根仪式中，除了被附体的徒弟外，另一位徒弟还承担着师傅助理的角色，帮助师傅着装、唱神歌及传递一些所需的用具。在外地师傅应邀需举行其他仪式时，师傅往往会带上一名徒弟参加仪式，以便徒弟路途中照顾她及在仪式中充当助手的角色，比如，2009 年 8 月，钱玉兰带领她的徒弟宝玉参加秀英家供奉吉雅奇仪式，2010 年 8 月，带领包宝权去科左后旗参加青春家供奉希图根仪式。正是此类实践为徒弟塑造了学习的机会，验证了萨满在民间口头传承这一传承渠道的特点。

（二）“人—神”关系

萨满是通灵者，是能够与神进行沟通的人。对于人间而言，他是代表着人类，通过向神灵禀明来解决人间之事；对于神界而言，萨满是神灵的代言人，按照神的意志来作用于人间。因此，在蒙古族萨满世界里，人和神形成了又一个关系体系。它包含如下两个层面。

1. 师傅—神灵

师傅是萨满道路上的领路人，仪式开始之前或仪式结束后，她的角色是附体者的师傅，附体者要跪地给师傅敬酒。开始给不在场的神灵唱请神歌时，师傅为徒弟迷幻状态上的领路人。神灵附体后，师傅与神灵进行对话，有的时候旁人完全听不懂他们的对话，因此师傅替人招待神灵，为神灵打着节奏让其愉悦、给神灵敬酒等等，替神灵传达意愿，对子孙后代有什么要嘱咐的、对自己的曲律有什么指点的等等。师傅用音乐和鼓（锠）声请来徒弟的希图根，使“人”（体）与“神”（灵）结合——完成附体。并以通灵者的身份与这位“神灵”进行交流对话，以歌舞和美酒愉悦希图根，这里，师傅是“人”与“神”之间的媒介和传话筒。

2. 徒弟—神灵

徒弟——被附体者，是仪式对象，师傅帮助他请来希图根，完成附体。在希图根附体之前或之后，他是徒弟，因此向师傅跪敬美酒。希图根附体后，他

便成了希图根的曲律——替身，他所代表的是希图根本身，因此可以与师傅并驾齐驱，甚至让长辈或师傅向他叩拜。如，秀英附体后，其母亲和丈夫向“她”跪拜，以酒敬之。还有一次在钱玉兰家举行请希图根仪式时，钱玉兰的徒弟金花附体后，钱玉兰向她跪拜，以表达对师傅的敬意。因为，附体于金花身上的希图根是钱玉兰的师傅。显然，他们所拜的不是秀英本人，而是附于秀英躯体上的神灵。在仪式中，另一位徒弟还承担着师傅助理的角色，帮助师傅着装、唱神歌及传递一些所需的用具。

神灵与徒弟有着特殊的关系，神灵在世时有可能是徒弟的某位亲人，也有可能没有任何血缘关系，但去世之后为了继续治病救人，传承萨满文化，神灵便找“继承人”，徒弟便是神灵选中的曲律。神灵附体前是不在场的“第三方”。通过请神附体仪式，以歌舞将其请至附体于曲律，从而从“无形”变成“有形”，从“不在场”变成“在场”，借助“人”体而影响众生，实现生前的夙愿。而神灵附体的曲律，在此便具有了神的力量，满足“人”的需要，解决人间之事。而仪式结束后，“神”离开“人”体，附体者便再度恢复“人”之本色。

3. 神灵—普通民众

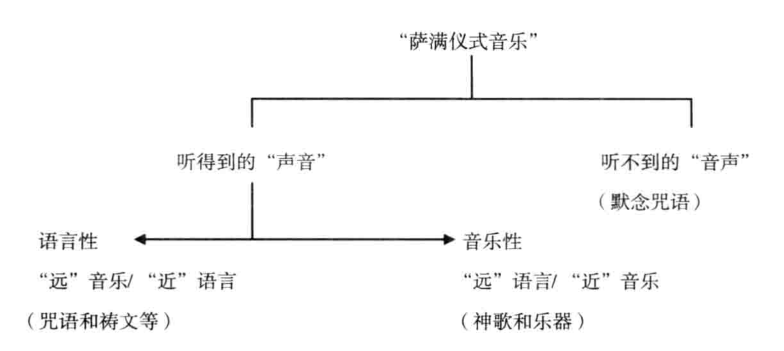
这层关系是由萨满作为中介来沟通起来的。萨满卜卦和为普通民众治病时，是以萨满为“神”与“人”之间的中介，通过萨满告知人的意愿，再通过萨满传达神的想法或指意。因此，普通人想与神灵沟通，需有个中介来“传达”双方的意愿，这个中介便是神灵的曲律——萨满。

三、“请希图根仪式”中的音声分析

从上述表格中，我们还能看出，仪式中出现的声音包括为仪式所需而有意识地发出的声音，如：神歌、击鼓（锠）声、吹酒的声、祷告声、舞步声等等。还有仪式场域外或场域内无意识发出的声音，如：拿起鼓时所发出的铁环声、人的交谈声、因参与者身体状况而产生的咳嗽声、开关门时所发出的声响等等。

在萨满附体仪式中，音乐与触发附体是有直接关系的。仪式中的音声，主要是发自仪式执行者或参与者及器乐（法器）、器具的各种声音；很多信仰体系的局内观，对于其仪式中所发出的声音，并不认为它们是音乐，或者至少不称它们为“音乐”，但它们也是仪式的一个重要部分。民族音乐学对信仰体系中“音声”的研究范围，暂时只能顾及听得到的“器声”和“人声”两大类“音声”，包括语言性和音乐性两种。曹本冶把仪式中的所有音声都看作是仪式“音声”环境中的有机组合，以“近—远”两极变量的思维，把仪式的“音声环境”沿着“语言性”和“音乐性”为两极之音声区域内的各种“近音乐”（或“远语言”）和“远音乐”或（“近语言”）的声音，纳入到研究者应该注意的范围之内。笔者引用其观念，尝试对结构科尔沁蒙古萨满附体仪式音声之关系，下面是萨满仪式音声结构图示。

萨满仪式的音声构成



1. 近音乐/远语言的音声

（1）歌唱

仪式中萨满神歌的效用在于，通过呼唤、祈祷、赞美、倾注情感等一定程序化、模式化的语言形式，激发想象，发泄情感，达到与神的交流。萨满附体（上身）是属双重身份的现象，萨满是仪式的主持者又是歌者、舞者和乐器演奏者，是人和神的交流媒介。在请希图根仪式中，仪式之前的准备工作完成后由萨满在前，面朝门口（希图根进门的方向）双手合十，其他的人应和唱请神歌，以萨满鼓伴奏。等到希图根完全附体后，由师傅开始领唱请希图根入座

的歌曲。

（2）仪式中的鼓（镅）点

鼓是萨满获得灵感和力量并得以与神灵沟通的媒介。萨满通过“鼓语”实现人与神的对话，这种被常人视为虚拟的语境，不仅成为罩在萨满头上的神秘光环，而且为萨满信仰者创造了一个独特、神秘的话语系统，成为他们举行萨满仪式所必需并且能够使受众通晓的思维表达方式。在萨满附体仪式中，无论是请希图根还是送希图根或维持附体状态，与萨满鼓有着密切的关系。据钱玉兰介绍，请希图根时鼓的节奏是由慢变快，送希图根时由快变慢，而且送希图根时有固定节奏，只有敲击这个节奏才能送走希图根，不然希图根不会离去。敲鼓也分单敲和双敲（加以华彩性装饰）两种。

单敲一般为伴奏鼓点：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X̂ X | X X X̂ X | X X X̂ X | X X X̂ X :‖

双敲一般为演奏鼓点：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X 0 X X 0 | X X 0 X X 0 | X X 0 X X X | X X X :‖

在维持附体状态的时候，鼓点非常重要，如果鼓敲得快了，舞蹈也急，反则亦然。如此一来，萨满鼓有着辅助上身，维持附体状态的作用。

2. 远音乐/近语言的音声

“远音乐/近语言”范畴包括咒语（有声的和无声的）、语言性的诵白、呐喊等等。在萨满仪式中。不管是治病还是求雨等不同性质的仪式，咒语是必不可少的。在附体仪式开始的时候，徒弟给师傅敬完酒后，师傅嘴里念念有词，时高时低，时清晰时模糊。另外，仪式中语言性的诵、咒及呼喊和附体后的对话都属“远音乐/近语言”的范畴。如，徒弟附体后脚步跟着鼓点一步一踩地“舞蹈”。随着节奏的渐快，附体者的舞步及情绪进入疯狂状态，表明已经附

体。附体实现后，开口与师傅对话。对话的形式往往一问一答，有时以歌对唱。而我们发现，附体后的这个“人”变成了那个“神”，从而其嗓音、风格等往往亦发生了变化。

3. 仪式中的其他音声

仪式上，萨满在作法舞动时，系在腰间的九面铜镜相互碰撞所发出的声响，贯穿在整个仪式过程。这种声响随着动作的缓急幅度而时显时隐，时弱时强，并与歌声、鼓声交织在一起，制造出一个奇特的仪式音声氛围。除此之外，萨满鼓柄上的三个小铁环互相撞击所发出的声响，无音高变化，无模式化的节奏律动，故也属于非音乐的音声因素。除此之外，仪式中的其他音声中也包括，在仪式开始之前，大家帮助附体者更换法衣。这过程中，萨满往往打哈欠。这表明神灵急着上身。除了打哈欠声外，还有附体后的叹息、颤抖声和舞蹈时的脚步声、说话声等等，各种声音交融在一起，营造出了特定的仪式氛围①。

总而言之，仪式音乐脱离了它所赖以生存的仪式语境，也就失去了作为仪式符号的意义。因此，仪式音乐的研究，应当把它放置在仪式实践当中来考察，揭示它在仪式中的意义、功能以及人们对它的认知。萨满仪式是萨满音声所赖以存在的基础，是歌唱行为得以进行的语境。在萨满仪式中，音乐被赋予其特定的符号意义和文化功能。萨满仪式是一种特定的行为模式，它是“人”和“神”进行交流的场域，是“师傅”与“徒弟”之间进行互动的框架，而音乐抑或音声，是这种交流与互动的特定符号。

参考文献：

1. 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

2. 曹本冶：《思想 - 行为：仪式中音声的研究》，载《中国民间仪式音乐研究·华东卷》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

---

① 孟慧英：《萨满英雄之歌——伊玛堪研究》，北京社会科学文献出版社 1998 年版，第 26 页。

3. 孟慧英：《萨满英雄之歌——伊玛堪研究》，北京社会科学文献出版社 1998 年版。

4. 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社 2003 年版。

5. 杨玉成：《蒙古族科尔沁萨满仪式音乐的结构及模式》，《大音》第一卷，上海音乐学院出版社 2009 年版。

6. 文慧：《科尔沁萨满请神仪式个案调查及其音声分析报告》，《歌海》2011 年第 135 期，第 19—30 页。

九台满族锡克特里哈拉萨满仪式音乐考察

王晓东

吉林省九台市地区的满族中普遍具有萨满信仰，民间盛行萨满祭祀仪式活动。九台市莽卡满族乡东哈村与胡家回族乡小韩屯村的石姓（锡克特里哈拉），构成了满族锡克特里哈拉萨满信仰之主体。锡克特里哈拉所保留的以祖先神为主体的“家祭”和以自然神为主体的“野祭”，是满族萨满祭祀仪式之典型。本文努力通过对锡克特里哈拉萨满仪式音乐基本特征的探索，进而揭示满族萨满祭祀仪式音乐的文化属性；同时，也为我国东北地区阿尔泰语系诸民族萨满音乐的整体研究提供鲜活的个案案例。

九台市位于吉林省中部，长春东部，总面积 2875 平方公里。全市总人口为 764151 人，满族 31914 人，占总人口的 4. 2% 。九台一带最早为肃慎聚居之地。两汉为扶余国属地，从南北朝到隋唐初属靺鞨。辽代为东京道黄龙府辖境，金代为上京路济州辖境，元代属开元路辖境，明代归努儿干都司管辖。清初，努尔哈赤与蒙古贵族结成联盟。九台西境为科尔沁部落之郭尔罗斯前旗牧地，东部属打牲乌拉管辖。康熙九年至康熙二十年清政府在此设置二十八个边台。九台市即属于第九个边台。九台地区的满族最早为随努尔哈赤统一女真各部落，转战南北后迁徙于此者，或为满族八旗兵于打牲乌拉总管衙门当差而留居于此者，开垦荒地、务农为业，形成村落。

聚居于东哈、小韩两屯的满族锡克特里哈拉,[①] 其祖先系黑龙江尼玛察部人，据《大清太祖高皇帝实录》记载："辉发国，本姓益克特里，黑龙江岸尼玛察部人也。始祖昂古里、星古力，自黑龙江载木主迁于渣鲁居焉……"《满族通史》记载："锡克特里氏亦为益克特里氏，原属 16 世纪前期海西女真扈伦四部之一的辉发部。系黑龙江尼马察人，耐肥河卫、呕罕河卫女真的后裔。"[②]《八旗满洲氏族通谱》记载："于 17 世纪南迁的众多海西女真姓氏中，有锡克特里氏伊纳克和托巴颜、郭克舒、额齐布等人。"[③] 宋和平先生在《满族萨满神歌译注》中转载的《石姓家谱》记载："石姓，满文为'石克特立哈拉'，正黄旗，为佛满洲[④]现居住在吉林省九台县小韩乡和东阿屯，即松花江沿岸。该姓氏原居长白山、辉岭等地，后随努尔哈赤起兵南下进驻今沈阳郊区。顺治元年时，原是兄弟三人的石姓，有两兄弟随军入关，进驻到北京近郊区并落户。最小者名曰吉巴库，奉旨前往乌拉等处，采珠、捉貂，便离开沈阳郊区前往乌拉总管衙门当差。"[⑤] 因此，如今依松花江畔而居的莽卡乡东哈村[⑥]与胡家乡小韩屯的锡克特里哈拉族人是吉巴库后裔。据调查，锡克特里哈拉族人在九台市莽卡乡石屯、永吉县的常时屯、富尔、土城子以及吉林市、九台市、北京等地也有少量分布。但是，东哈村与小韩两屯是满族萨满祭祀仪式从古至今的聚居之地。锡克特里哈拉族人为了更为方便的称呼两地村名，东屯称为东哈村，西屯称为小韩屯。

一、 锡克特里哈拉萨满祭祀仪式

九台满族锡克特里哈拉萨满祭祀仪式，至今仍较为完整地存活于莽卡东哈

---

① 锡克特里哈拉，亦有译为"石克忒力氏"或"益克特里氏"。

② 李燕光、关捷：《满族通史》，辽宁民族出版社 1991 年版，第 46 页。

③ 同上，第 51 页。

④ 佛满洲即旧满洲，为努尔哈赤建国初的满洲；新满洲即伊澈满洲，是指后期零散编入的满洲。

⑤ 宋和平译注：《满族萨满神歌译注》，社会科学文献出版社 1993 年版，第 32 页。

⑥ 东哈村：原名为东哈什玛屯。

与胡家小韩屯的石姓家族内部。民间称“烧香”，主要类型可分为愿香、太平香、官香、抬神香四大类。

愿香：满族锡克特里哈拉的族人生病许愿。这样的烧香仪式称之为烧“愿香”。仪式活动所需经费可以自己筹资，也可由外界赞助。完成整场祭祀仪式的时间，一般为三天三夜。

太平香：秋冬农闲时节，遇到五谷丰登的丰收年时，举行祭天、祭地、祭神等仪式，保佑族人太平。这样的烧香仪式称之为烧“太平香”。完成整场仪式所需时间，一般为三天。

官香：遇风调雨顺、年景最好的时节，由穆坤达组织锡克特里哈拉的所有族人共同筹资举办祭祀仪式，以此答谢祖先神灵的护佑。这也是锡克特里哈拉的烧香仪式中，最为大型的萨满祭祀仪式活动，整场仪式至少需要举办五天五夜，甚至七天七夜，称之为烧“官香”。烧“官香”仪式常常用来检验新萨满的祭祀能力。因此，又被族人称之为“落乌云”仪式。

抬神香：指锡克特里哈拉的族人中，有小孩生病，并被确定为“神圣过失”。这种情形下所举办的祭祀仪式称为“抬神香”。仪式所用费用，由其父母承担，仪式须在孩子结婚前举办。这种仪式音乐所需时间较短，仪式程序也较简单。整场仪式只需一天就可完成。

1. 萨满信仰的神灵体系

萨满信仰与其他宗教信仰体系相比，“萨满信仰既没有固定的祭祀仪式场所，也没有规范的经文教义，而是一种多神崇拜，多神信仰”。① “万物有灵观”是萨满信仰的哲学基础。爱德华·泰勒将其分为两部分：“关于灵魂的哲学和关于其他精灵的哲学。”② 又可分解为两个主要信条：“第一条包括各个生物的灵魂，这个灵魂的肉体死亡或消灭之后能够继续存在。”③ 这往往是指人类世代所笃信的动物崇拜。“另一条则包括各个精灵本身，上升到威力强大的

---

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中国音乐学院出版社2007年版，第30页。

② ［英］爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化》，广西师范大学出版社2005年版，第341页。

③ 同上，第349页。

诸神行列。神灵被认为影响或控制着物质世界的现象和人的今生和来世的生活，并相信人灵相通，人的举动能引起神灵的高兴或不悦。”[①] 譬如：锡克特里哈拉所信仰的“家神”与“野神”系中的祖先神和瞒尼神灵。他们认为，人的一切活动受神灵所护佑，人的生存、生活、言行、举止等，全部在神灵的掌控范围之内。这一神灵体系大致可分为萨满神系、家神系、瞒尼神系、动物神系、自然神系。

萨满神系 满族锡克特里哈拉对祖先的崇拜。崇拜对象为本家族已逝的各辈太爷，也是锡克特里哈拉曾经的各位萨满。他们离世之后，灵魂回长白山修炼成神，归入石家神系，享受石家香火，并护佑石姓族人子孙平安，家族兴旺发达。

家神系 满族锡克特里哈拉跳家神（家神祭祀仪式）中所祭祀的各位神灵。其中有：南炕家神、西炕家神、饽饽神（亦称淘米）、敖都玛法（亦称奥都玛玛）、佛多玛玛等等。

瞒尼神系 满族先民在战争中，为民族利益而英勇献身的各位英雄神的崇拜。据说，此神系的各位瞒尼神，在清代兼为勇敢无畏的英雄战将。他们曾与老罕王努儿哈赤统一女真各部时战死疆场后，灵魂在人间游荡被锡克特里哈拉萨满收回到石姓家族的神位进行祭奠。主要有：按巴瞒尼、巴图鲁瞒尼、胡牙乞瞒尼、多含（霍）落瞒尼、查罕布库瞒尼等。

动物神系 亦为锡克特里哈拉的野神系，是满族先民对动物崇拜以及灵禽信仰的遗留。萨满在“野祭”仪式中，有时要请动物神灵附体，借助动物的凶猛与神力来为锡克特里哈拉的族人祈福禳灾。这一神系的神灵包括：雕神、鹰神、虎神、黑熊神、野猪神、蟒神等。这也属于锡克特里哈拉萨满祭祀仪式中“野祭”仪式的祭祀对象，仅在放大神的时候才请这些神灵。

自然神系 属于锡克特里哈拉萨满祭祀中的一个庞大神系。其中包括天神[②]、星神（祭星）、病灾神、以及满族先民对火神的崇拜。最为典型的就是

① ［英］爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 350 页。

② 祭天神，亦称为祭索罗杆子。

"跑火池"仪式。另外，还包括：金炼火龙神（托木杜立恩杜立）、金花火神（爱心托叶哈恩杜立）、火炼金神（爱心托布勒和恩杜立）等。

由此可见，锡克特里哈拉先民们在原始部落生产力低下的社会条件下，面对自然灾害和疾病，萨满要靠"万物有灵观念"下的这些众多神灵来为族人驱邪降魔、祈福禳灾。

2. 萨满祭祀仪式类型

满族锡克特里哈拉所保留的萨满祭祀仪式可分为跳家神、放大神、祭天三种仪式类型；并且在每次仪式的开始阶段，首先要进行跳家神，主祭者为栽力中祭祀能力最强的按巴栽力；[①] 其次，才是放大神、祭天等项目。

（一）跳家神

跳家神是以祖先神为主的"祭家神"萨满仪式。它是通过将歌、乐、舞三者密切相结合的综合性艺术体裁，来表达族人对神的祈盼、崇敬和颂扬的心情。东北民间又俗称为"跳家神"，属于典型的"家祭"形式。

萨满祭祀仪式的第一天，便是跳家神。跳神前必需在神堂悬挂家神案[②]，并将全部供品摆好，准备仪式开始。家神案上所绘的主神，为长白山祖"撮哈占爷"，"撮哈，满语为军、武之意"，[③] 占爷的意思为武将、军事首领。这也表明了锡克特里哈拉祖先具有崇尚武德的民族精神，此神灵原为努尔哈赤的领兵元帅，也是锡克特里哈拉所要祭祀的首神。跳家神，还必须在家神案前举行。仪式的主祭者是家萨满，伴鼓者为栽力。萨满身穿彩色神裙，上身穿白色上衣，但不佩戴神帽，手执抓鼓，腰系腰铃。萨满边歌边舞，鼓点铿锵有力，加之哗啦作响的腰铃声，仪式场面气氛要极为肃静。跳家神不仅要祭祀白山祖，而且还要祭祀其他家神系列中的诸神。譬如：南炕家神、西炕家神、佛多玛玛、敖都玛法等诸位神灵。

（二）放大神

放大神是以自然神为主，"野祭"形式的萨满仪式音乐。放大神仪式中，

---

① 按巴栽力在锡克特里哈拉亦称为"家萨满"。

② 家神案：布质的画，上面绘有锡克特里哈拉的家神"撮哈占爷"，也称白山祖。

③ 富育光、孟慧英：《满族萨满教研究》，北京大学出版社1991年版，第80页。

各位神灵要在七星斗前分别降附于“神抓萨满”，家萨满与其答对、回话。在民间亦有“跳大神”之称。

放大神的第一步骤是悬挂大神案①，具体时间由占卜决定，一般选最为吉祥的时辰。此外，还必须放鞭鸣炮，以示喜庆祥和之意。大神案悬挂好后，阖族按照辈分拜祖磕头。长辈在前，晚辈随后，依次进行。早饭后，便开始“排神”。②“野祭”仪式也意味着将所供奉的所有神灵全部请到神堂赴宴，以示锡克特里哈拉的族人对神灵护佑的答谢。“排神”之后，便要进行宰牲、领牲、摆件子等程序。放大神也是整场萨满祭祀仪式的高潮阶段，其内容丰富，形式多样，场面宏大。所祭祀的神灵有各辈太爷、几十位瞒尼神以及各种“野神”等。整场放大神祭祀仪式结束后，还要进行一次大规模的送神仪式。此时要将屋里屋外以及院子的各角落都要请遍，萨满挥舞马叉，身系腰铃，鼓声大作。最后来到大门的东南方位（即长白山方向）将所请到的众位神灵全部送走，祭祀仪式正式结束。

（三）祭天

祭天，是指为祭祀天神“阿布卡恩都里”（abukaenduri）所举办的萨满仪式活动。天，被认为乃浩瀚之宇，是整个宇宙的总称，也是人类的主宰者。正如秋浦先生所说：“对天的崇拜，也是自然崇拜的一个方面。”③ 满族先民关于自然崇拜的祭天活动，从母系氏族社会时期就有所存在，并且盛行于清代宫廷。“每日坤宁宫朝祭、夕祭，每月祭天，每岁春秋二季大祭，四季献牲。”④祭天，由于立杆而祭，所以又称之为“祭杆”。“每岁春秋二季，堂子立杆大祭所用松木之神杆……于洁净山内砍取松树一株，长二丈，围径五寸……余俱削去制为神杆。”⑤ 锡克特里哈拉将祭祀时院中所立的神杆，又称为“索莫杆子”，而且要在杆子的顶端挂有猪的内脏和各部切碎的细肉，希望乌鸦来食。

---

① 大神案：为布质彩绘的神灵图画，上面绘有各种神灵。

② 所谓排神是指萨满通过演唱神歌，请全部神灵“入宴”，并对其赞颂。

③ 秋浦：《萨满教研究》，上海人民出版社 1985 年版，第 19 页。

④ ［清］允禄总办，刘厚生点注：《满洲祭神祭天典礼（汉译本）》，吉林文史出版社 1993 年版，第 54 页。

⑤ 同上，第 101 页。

3. 仪式程序

锡克特里哈拉萨满祭祀仪式，有着较为严谨的祭祀仪式程序。2007 年 3 月 8 日，我有幸参加了莽卡满族锡克特里哈拉族人举办的“落乌云”仪式。其仪式程序，如下所示：

农历正月十九——

8：30　起坛（准备工作）

主要为检查祭祀前的准备工作，清点祭祀时所需要的神器、场地器材、供品等。清扫祭场，布置神堂和神坛，摆设各种供品，以备晚上祭祀时所用。

19：00　淘米（也称“震米”）

19：18　跳饽饽神（也称“做打糕”）

19：47　跳南炕家神（也称“领兵元帅”）

20：22　敖都玛发

农历正月二十——

9：20　准备工作：放鞭

9：35　拜神

10：00　排神

10：55　踩猪

主祭：石宗超

11：00　领牲

11：25　摆件子

11：40　按巴瞒尼（汉译为“大英雄神”）

农历正月二十——

19：30　多含（霍）落瞒尼（也称“瘸子神”）

19：52　查罕布库瞒尼

20：16　给族人石宗明治病

20：31　金花火神

20：53　送神

二、 锡克特里哈拉萨满仪式音乐基本特征

满族锡克特里哈拉萨满祭祀仪式，音乐伴随着整场仪式进行的过程。音乐，是锡克特里哈拉族人与神灵沟通的主要手段。仪式中的“乐器”在萨满那里是一种具有与神灵沟通功能的祭器；萨满神歌的旋律保留了与语言紧密相合的特征，成为萨满与神灵对话的“工具”；神词则是一种赞颂神灵，传达旨意的途径；鼓点节奏拙朴且极富舞蹈律动感。这些要素构成了萨满仪式音乐鲜明的文化特质，充分印证了萨满及其音乐与神灵之间的交互作用和结果。故而，锡克特里哈拉的萨满仪式音乐，是一种体现“万物有灵观”的原声性音乐。

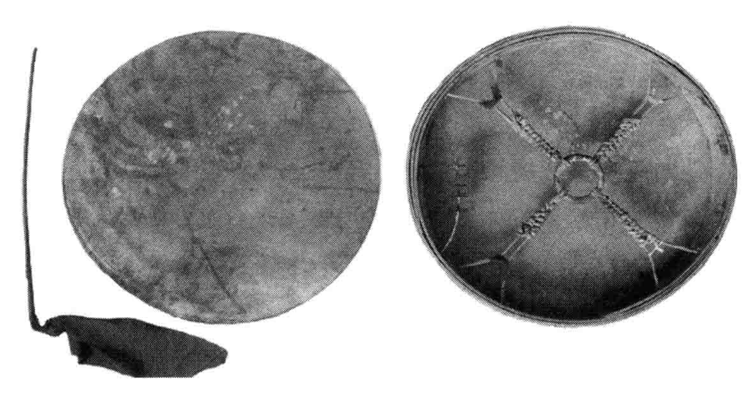
1. 萨满乐器

所谓的萨满乐器，是指在萨满祭祀仪式的“音声环境”中，那些为萨满演奏或伴唱时所使用的各种能够发声的祭器。从实地考察的结果来看，满族锡克特里哈拉萨满祭祀仪式音乐中所使用的乐器有：依姆钦（抓持形单面鼓）、托力（铜镜）、西沙（腰铃）等。

（一）依姆钦

依姆钦，汉译“手鼓”，民间俗称“抓鼓”。为抓持形的单面鼓，属典型的膜鸣类乐器，也是锡克特里哈拉萨满仪式音乐中所使用的的代表性乐器。通常配合西沙（腰铃）演奏。依姆钦又被萨满认为是一种具有神奇法力的祭器，并有骑鼓过河、飞天、降魔等主要功能。

依姆钦，也是萨满仪式音乐中神歌的主要伴奏乐器之一。其基本形制为圆形，中间设有一铁质抓环，有四根皮质鼓绳与鼓圈相接，鼓面也为皮质。在萨满仪式音乐中，有“鼓语传神”之说。其具体数据如下表所列：



依姆钦

九台满族锡克特里哈拉依姆钦形制数据表

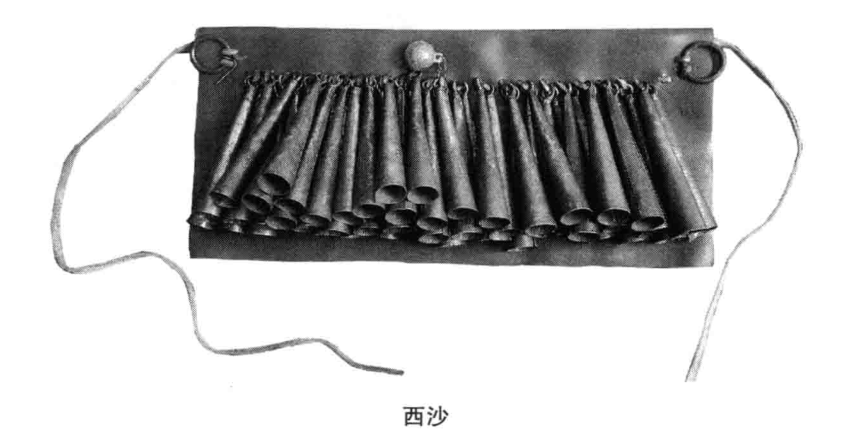
形制描述		九台莽卡依姆钦				九台胡家依姆钦		
鼓面	直径	40cm	41cm	40cm	42cm	41.7cm	41.7cm	41.9cm
	材料	羊皮	羊皮	羊皮	羊皮	羊皮	牛皮	牛皮
鼓圈	宽度	8cm	6cm	6cm	4.5cm	5.2cm	5.4cm	5.3cm
	厚度	2.5cm	2.5cm	2.5cm	2.5cm	1.1cm	1cm	0.9cm
	周长	127cm	132cm	132cm	130cm	130cm	136.4cm	133.8cm
	材料	木	木	木	木	木	木	木
鼓环	梁长	9cm	7.5cm	7cm	14cm	12.6cm	7.6cm	7.8cm
	直径	2.2cm	2.4cm	2.2cm	2.2cm	2.9cm	2.4cm	2.5cm
	数量	8 枚	8 枚	7 枚	8 枚	4 枚	8 枚	8 枚
	材料	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱	铁片	古铜钱	古铜钱
抓环	直径	8cm	8cm	8cm	7cm	7.6cm	7cm	6.9cm
	厚度	1cm	1cm	1cm	1cm	0.8cm	1.1cm	1cm
	材料	铁质	铁质	铁质	铁质	铁质	铁质	铁质
鼓绳	长度	16.1cm	16.4cm	16.5cm	16.5cm	16.1cm	16.6cm	16.2cm
	数量	4 根	4 根	4 根	4 根	4 根	4 根	4 根
	材料	羊皮绳	羊皮绳	羊皮绳	羊皮绳	羊皮绳	羊皮绳	羊皮绳
鼓鞭	长度	39cm	45cm	39cm	45cm	40.8cm	40.3cm	39.3cm
	厚度	1.5cm	1.5cm	1.5cm	1.5cm	0.2cm	0.2cm	0.9cm

通过以上对满族锡克特里哈拉两家所用的依姆钦形制数据的比较，可以看出，锡克特里哈拉所使用的依姆钦形制已经基本固定；其制作尺寸，无论是鼓面，还是鼓鞭都相差甚小；再者，从其制作材料的选材来看，也极为精细，并且制作抓鼓乐器的所选材料，已经基本固定。

（二）西沙

西沙，汉译“腰铃”，以其围于腰间演奏而得名。它是满族萨满乐器中的另一种重要乐器，亦称“摇铃”（以腰间摇晃演奏而名之）。[1] 演奏时用皮带系于腰间，通过扭胯时铃锥的相互撞击而发声。其基本由腰带、衬裙、锥铃、系环、铜铃等主要部件组成。腰带与衬裙为皮质，锥铃为铁，在仪式音乐中与依姆钦配合演奏。西沙甩动时有律动的“哗啦”声响，再配合依姆钦的皮鼓声，显得十分具有韵味。

萨满仪式音乐中，西沙也被萨满认作是一件非常神秘的祭器，并且认为是显示神灵降临、附体、走动等“特殊语言”的工具，也是萨满演唱神歌的主要伴奏乐器之一。祭祀仪式中，只有萨满一人（仪式的主祭者）才享有使用西沙之权利，而作为伴鼓者的栽力，并不使用西沙乐器。



西沙

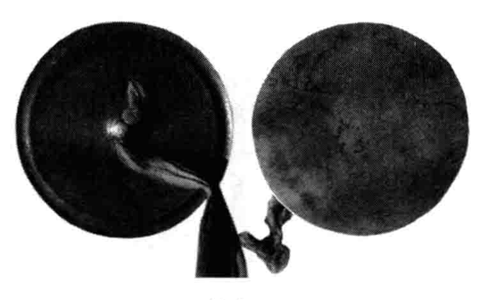
① 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社2003年版，第244页。

九台满族锡克特里哈拉西沙形制数据表

形制描述		九台莽卡西沙		九台胡家西沙
锥铃	铃口直径	3.8cm	3.5cm	3.1cm
	铃身长度	17cm	17cm	16.8cm
	铃环直径	1.8cm	3.5cm	1.4cm
	铃锥数量	42 个	45 个	47 个
	材料	铁	铁	铁
腰带	长度	154cm	157cm	185.8cm
	宽度	1.5cm	1.5cm	1cm
衬裙	长度	54cm	57cm	58.1cm
	宽度	28cm	27cm	27.1cm
铜铃	纵径	2.7cm	3.5cm	3.5cm
	横径	3.5cm	4cm	3.7cm
	虎口长	1.5cm	2cm	1cm
	虎口宽	0.3cm	0.5cm	1.2cm
	材料	铜质	铜质	铜质

（三）托力

托力，汉译为“铜镜”。铜镜之“镜”，在东北萨满信仰诸族中非常流行并且通用①，为“镇邪驱妖”时所用。经过实地考察，东哈村目前已经没有保留下来的铜质托力。胡家小韩屯村石清珍萨满与石清泉栽力存有两件铜质托力，其形制分别为圆形和莲花形两种。



托力

胡家小韩屯托力的主要功能，除在仪式中“镇邪驱妖”之外，还为族人占卜所用，民间俗称为“走托力”。胡家小韩屯所留存的两件托力的形制数据表，如下所示：

---

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社 2007 年版，第 71 页。

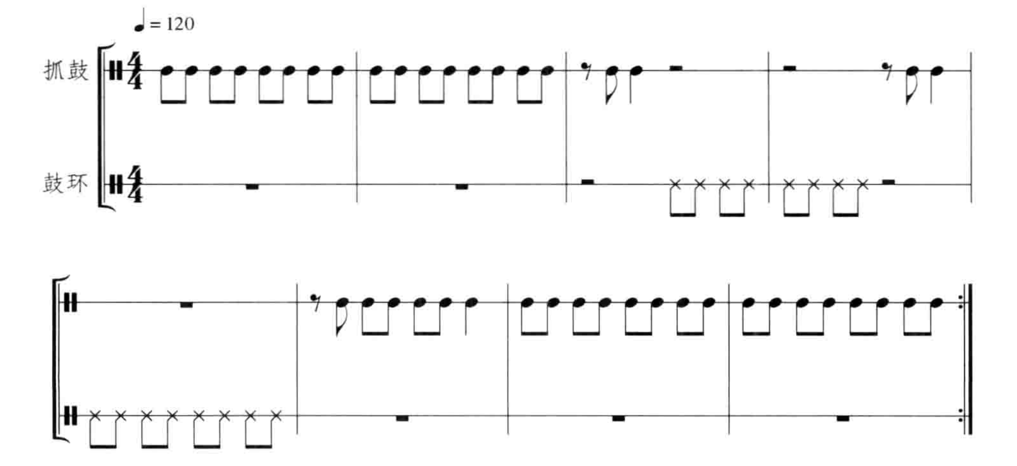
九台胡家满族小韩屯村托力形制数据表

形制描述		1 号托力	2 号托力
镜面	直径	15. 7cm	10. 9—11. 5cm
	厚度	0. 3cm	0. 2cm
	周长	49. 3cm	36. 1cm
	材料	铜	铜
	基本形状	圆形	莲花形
铜钮	直径	2. 1cm	0. 7cm
	高度	1. 4cm	0. 9cm
红布	长度	65. 1cm	49cm
	宽度	31. 2cm	
	基本形状	长方形	不规则

2. 鼓点节奏型

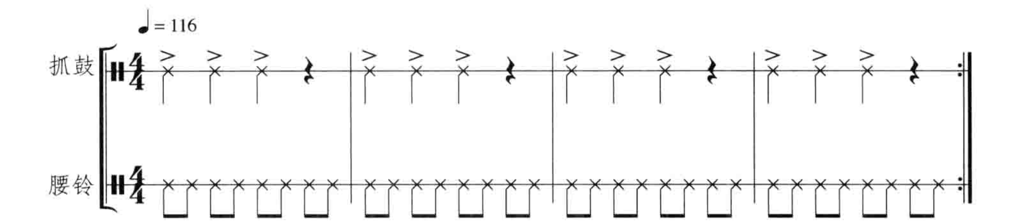
九台满族锡克特里哈拉萨满仪式音乐，依姆钦是仪式中伴奏的主要乐器。萨满请神、降神、送神等，皆离不开依姆钦的皮鼓声。萨满在祝祷活动中演唱神歌、舞蹈、吟诵神词等，也要用神鼓来为其伴奏。从而，也显现出依姆钦在萨满仪式音乐中的显赫地位。在长期的萨满祭祀仪式的历史发展过程中，萨满们又积累了丰富的鼓点“花样”（节奏型）。通过实地考察结果来看，锡克特里哈拉萨满仪式音乐中所使用的鼓点节奏如下：

《碎点》



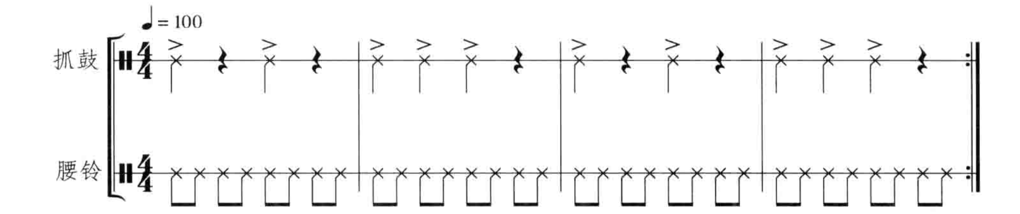
从上面谱例分析，1、2小节为“碎点”，3—6小节为“单点”，7、8两小节又恢复到“碎点”演奏。由此看来，仪式音乐中的鼓点节奏“碎点”与“单点”可交替使用，“碎点”中交叉“单点”，“单点”又与“碎点”相协调。这种鼓点一般用于祭祀仪式开始的《请神》、《排神》阶段演奏。

《老三点》



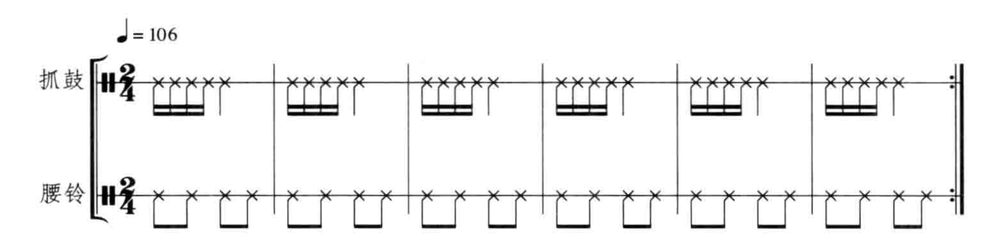
“老三点”的节奏特点舒缓而稳重。它通常用在祭祀人员从“七星斗”进入神堂过程的快步行进，以及一些舞蹈动作中；再者，运用于仪式音乐中为祭祀人员伴唱。

《老五点》

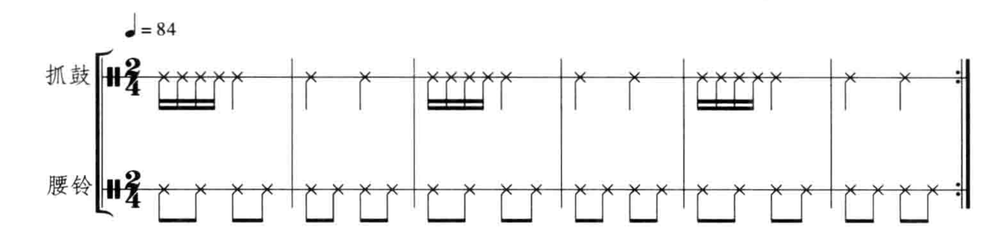


将“老三点”与“老五点”谱例对照，“老五点”的节奏形态要比“老三点”显得更为舒缓。因此，锡克特里哈拉的祭祀人员又将“老五点”的节奏，称为“慢五点”；更为明显的是，“老五点”显然是在“老三点”的基础上发展变化而来。

《快五点》



《花七点》



通过以上可以看出，锡克特里哈拉萨满仪式音乐鼓点节奏的基本规律是：“鼓以单点为基础构成鼓套，又以三击为一节的特点”。[①] 在此基础之上，使鼓点节奏类型由原来的单一，再经过技艺高超的萨满在速度、力度上的即兴加花变奏，而逐渐演变得更为丰富。

3. 神歌音列特征

锡克特里哈拉萨满仪式音乐中，神歌是祭祀人员与神灵进行对话，传授神灵旨意的一种主要表达方式。其狭窄的音域，较强的“语言性”，是其最具鲜明的特征，从而也成为了萨满与神灵对话的主要“工具”。神歌，按照音列归类分析，又可分为三音列、四音列、五音列三种类型。

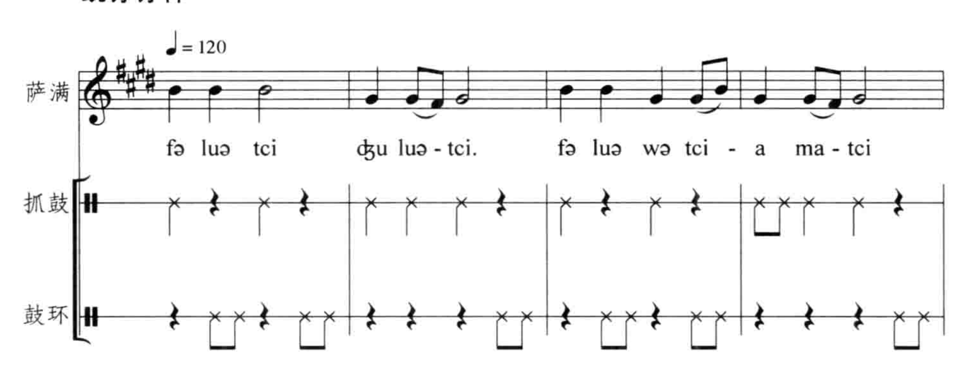
（一）三音列神歌

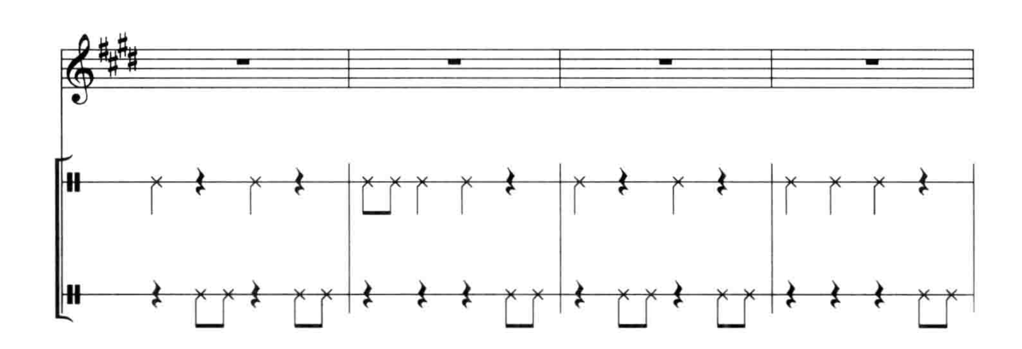
如锡克特里哈拉萨满祭祀仪式中，“跳饽饽神”的尾声部分。《跳饽饽神歌》也可称为《震米》或《淘米》神歌。

---

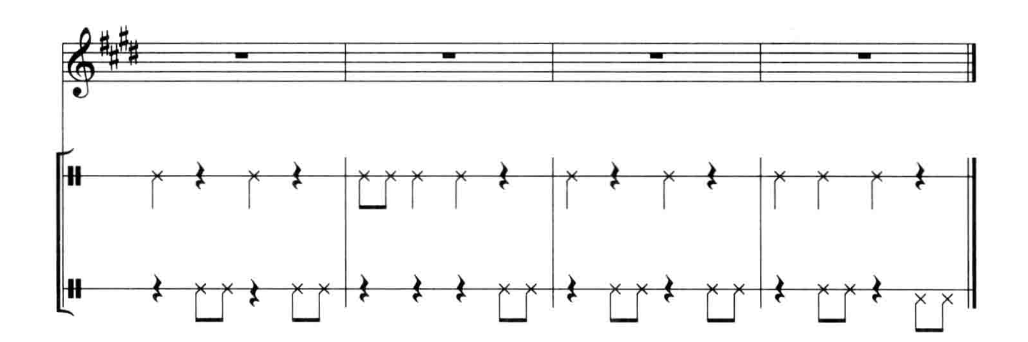
① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中国音乐学院出版社2007年版，第52页。

跳饽饽神


♩= 120
萨满
fə luə tci ʤu luə - tci. fə luə wə tci - a ma - tci
抓鼓
鼓环




ʤɔ lən bə, ha la - mə, wə bə je - dɔ lɔ mə.



歌词大意：

今取来贮藏供谷，

放入槽盆。

倒入泉水，

精心淘洗。

今晚在七星斗下祈祷神灵，

护佑子孙兴旺。

（石宗超演唱，刘桂腾采录，宋和平译词、王晓东记谱音频：神歌 - 跳饽饽神 04 - 0084）

“跳饽饽神”是锡克特里哈拉萨满仪式音乐中极为重要的仪式项目；它是萨满祭祀仪式中，做饽饽供品所演唱的一首神歌。其主祭者为家萨满，乐器采用依姆钦配合鼓环的声响来为其伴奏。音列仅使用了 re、mi、sol 三音列。

（二）四音列神歌

四音列神歌也是锡克特里哈拉萨满仪式音乐神歌体系中，运用最为广泛的一类。譬如：《答对查罕布库瞒尼》。

查罕布库瞒尼


♩=96
萨满
ʤə i ha ha sə lə su ha.
栽力
ʤə i ha ha sə lə su ha.


i lai huə dzə - i kə tə - mə.
ʤə i ha ha sə lə su ha.


dun jin huə dzə - au - ʧa mə.
ʤə i ha ha sə lə su ha.


bai ʃai ba ga - bə lə lə - kai. mə ni mə ni ha da bə lə lə - kai.

歌词大意：

是什么原因，

为谁家何事，

在此时请神，

居住在长白山上山阳处，

在第三层山峰尖上的金楼内，

查罕布库瞒尼，

经过银沟，

沿着色勒河降临。

（石宗祥等演唱，刘桂腾采录，宋和平译词、王晓东记谱音频：神歌－查罕布库瞒尼05－0118）

《查罕布库瞒尼》神歌是萨满在仪式音乐中，请“查罕布库瞒尼”神所演唱的一首神歌。仪式情景为，萨满石宗祥头戴神帽，身着彩色神裙，并且请“查罕布库瞒尼”神灵附体；众多栽力在“七星斗桌”前对神灵通过神歌而赞颂，这也被族人称作“七星斗桌前的回话”。音列仅采用了re、mi、sol、la四音列。

（三）五音列神歌

譬如：《多含（霍）落瞒尼》，它也属于跳大神阶段中的一首神歌。“多含（霍）落瞒尼”神的人物形象极为特殊。传说中，他是一位眉清目秀，拄着拐杖的瘸子神；也是一位彪悍勇猛，且具有正义感的神灵。因此，其神歌的演唱风格也要抒情而流畅，并具有极强的赞颂意境。

多含（霍）落瞒尼


♩= 120
萨满
栽力
抓鼓
鼓环
əu ha dzu læ - - - - ha la - ha lə
wa dæ, - - - - - - - - - θi kətə li ha
la - dza læ ha lama.



歌词大意：

是什么原因，

为谁家之事，

在此请神？

居住在长白山上，

冲入云霄的山峰上，

多含（霍）落瞒尼，

从高高的山峰楼上来了。

经过了爱民郭洛，

沿着讷音郭洛行进，

由松花江下来了，

残疾之身，

瘸着腿降临了。

（石光华演唱，刘桂腾采录，宋和平译词、王晓东记谱音频：神歌－多含（霍）落瞒尼01－0122）

这是一首音阶体系完备的五音列神歌，为D宫调式。在萨满仪式音乐中，适用于《多含（霍）落瞒尼》的请神阶段。

通过记谱分析，三音列、四音列神歌，在锡克特里哈拉萨满神歌的体系中，占有绝大部分；而这部分神歌，又由于音列的短小和决定调式大三度音程的缺失，使得神歌没有固定的调式结构；这就形成了锡克特里哈拉的大多数神歌具有调式不固定的特点；从其神歌旋律来讲，神歌的起伏不大，仅在较窄的音域内进行；这也充分体现出锡克特里哈拉萨满神歌又是一种“语言性”较强的叙事性神歌。

4. 神词的文学特色

满族锡克特里哈拉萨满仪式音乐中，为了增强神歌的韵味及其旋律的优美感。萨满中的一些文化人士在记录神词时，常采用一些颇具文学特色的表现手法，如对答、一领众和、并列句式等。

对答式譬如：《问答篇》（小韩本）。

栽力诵唱：

为了此事而举行烧香祭祀，

降临了一位玛法神。

伺候周到，无使神灵生气之处。

萨满问：

什么屯？

什么姓氏？

东家何属相?
有何原因,
为谁家之事请神?
栽力答:
折:我们居住在小韩乡,
都是石姓子孙,
为东家之事请神。
(石清山、石清民唱,宋和平整理、译词)

对答式的演唱方式,常用于萨满仪式音乐中的“放大神”阶段。一般为,萨满在神灵附体后,家萨满与其答对,询问族中事宜等。从而,也使得“人格”与“神格”进行了完美的结合与统一,且极为具有神话色彩。

一领众和式　譬如:《玛克辛瞒尼》(小韩本)。

众栽力:为何故?
萨满:遮一遮,霍一霍,爱新洪乌。[1]
众栽力:行走白山。
萨满:遮一遮,霍一霍,爱新洪乌。
众栽力:九层峰顶。
萨满:遮一遮,霍一霍,爱新洪乌。
众栽力:白银楼而降。
萨满:遮一遮,霍一霍,爱新洪乌。
众栽力:穿过柔和的月色。
萨满:遮一遮,霍一霍,爱新洪乌。
众栽力:玛克辛进来了。
萨满:遮一遮,霍一霍,爱新洪乌。

① 爱新洪乌:为满语称谓,金色的神铃之意。

众栽力：玛克辛是位瞒尼神。

……

（石清山、石清民演唱　刘厚生整理、译词）

一领众和的演唱方式，是萨满与众栽力相互协作、通过“唱和”的手段来共同完成祭祀仪式。其参与仪式音乐的祭祀人员数量要比对答式多。对答式是萨满与栽力二者之间一问一答，而一领众和式则是萨满与整个栽力群体，有着一呼百应的演唱效果。因此，也更加增强了仪式音乐的艺术感染力。

并列句式譬如：《朱禄瞒尼神词》（东哈本）。

这位神灵降临时，大萨满唱到：

久居白山五层山峰上，

金楼之内银阁之中的朱禄瞒尼神，

请沿朱禄河而降临吧；

千年修炼，

万年道行，

神通广大的朱禄瞒尼神。

在白山的各处山峰上，

翻耍着朱禄激达，

请由正房门入坛吧。

……

（莽卡东哈神本　刘厚生整理、译词）

朱禄瞒尼神是锡克特里哈拉神灵体系中一位使用双棍的英雄神，它亦属于一种舞蹈形式。这位神灵附体后，萨满首先演唱神歌。随后，手舞双棍在身前身后，头上脚下，翻来舞去，表演一系列的舞蹈动作。神词可分为上、下两句，所采用的是并列句式的文学形式。

锡克特里哈拉神词所采用的文学特色，不仅可以使神词变得流畅而富有韵

味，同时也可以增强神歌的音乐性与艺术感染力，使其具有一定的审美功能；但这种审美功能又是以服务于神歌的实用性为目的。

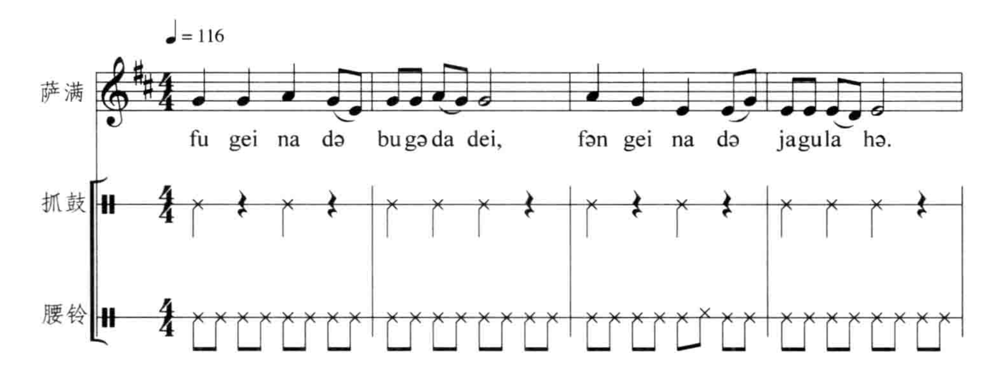
5. 曲体结构

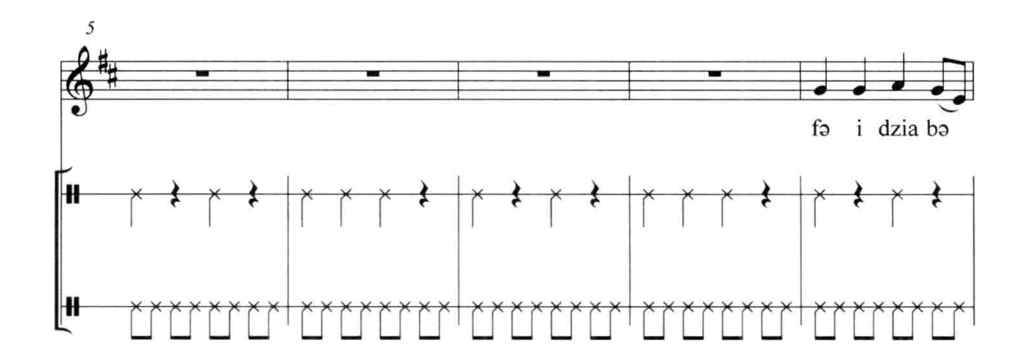
满族锡克特里哈拉萨满仪式音乐中，神歌的曲体结构比较简单，基本为单一部曲式或单二部曲式，其他结构形式较少见。乐句结构形式，又大致可分为单乐句和双乐句式两种。

单乐句式

譬如：《敖都玛法》神歌。

《敖都玛法》







歌词大意：

敖都玛法，

身居兵营，

双骥胯下骑。

日行千里，

夜行八百，

来去如飞。

战骑英俊强壮，

驰骋沃野，

各处太平吉祥。

（石文宝等演唱，刘桂腾采录，宋和平译词、王晓东记谱　音频：神歌－敖都玛法01－0102）

《敖都玛法》神歌属于“跳家神”神歌系列中的一首。这首神歌的曲调是以第一乐句作为基础而逐渐发展下去。神歌的伴奏乐器仅使用了依姆钦来为其伴奏，并采用了“老五点”的鼓点节奏型。此外，单乐句的神歌还有，《跳饽饽神》、《多含（霍）落瞒尼》等。

双乐句式

譬如：东哈村《答对按巴瞒尼神歌》。

东哈村《答对按巴瞒尼神歌》









（石宗超、石文长等演唱，刘桂腾采录，王晓东记谱　音频：神歌－按巴瞒尼05－0115）

萨满仪式音乐中，双乐句式一般用于对答神歌中，也就是萨满与栽力在仪式中进行对答演唱。这类神歌，由上、下两个乐句构成，也可称为上下句式。

但是，神歌的整体结构仍属于单一部曲式。又如《答对查罕布库瞒尼》、《答对多含（霍）落瞒尼》[①] 等，皆属于双乐句式神歌。

三、 锡克特里哈拉萨满仪式音乐的传承与现状

满族锡克特里哈拉萨满祭祀仪式传承，具有一定的“复杂性”。首先，每一位新祭祀人员的产生，都要经过严格的培训才可胜任。这一过程在民间被称为“学乌云”。学习期满后，为检验弟子祭祀能力所举办的仪式音乐名为“落乌云”。“关于‘乌云’之说，据舒兰县满族纽祜禄家族存《郎氏抬神应用》载：‘抬神名之曰教乌云，以三乌云为满，每乌云三天。’‘教乌云九日为度，分头乌云，二乌云，三乌云，每乌云三天。’又云：‘学乌云结束叫落乌云。’”[②] 因此，锡克特里哈拉萨满仪式音乐，也要通过“学乌云”、“落乌云”两方面严格的程式而进行传承。

1. 传承方式

锡克特里哈拉萨满祭祀仪式，除依赖于萨满的“口传心授”传承之外。另一途径，依靠《神本子》对神词与仪式程式的记载。因此，《神本子》的留存状况，也决定着萨满祭祀仪式的传承情形。其传承方式又包括以下两方面：

其一，乐器演奏方面，其传承方式通过萨满对弟子的“言传身教”。每一种乐器的演奏，都要经过萨满亲自的反复视奏，并且弟子在仪式过程中的认真学习而领悟。譬如：依姆钦（抓鼓）的演奏。萨满与祭祀人员，既不懂乐理知识，也不认识乐谱。所以，只有通过萨满一遍遍视奏、讲解，弟子的记忆、模仿各种鼓点“花样”（节奏型）来完成；而依姆钦的演奏技巧又较为缜密。萨满要求，其持鼓方向，鼓面必须朝外；且为身体的斜上方，不能靠前也不能靠后，约为鼓鞭击打鼓面，身体最为舒适的位置为最佳；鼓鞭要紧握于拇指与食指之间，且手臂不能僵硬，要灵活；击鼓时，鼓鞭伸向鼓面的右侧斜下方，用鼓鞭顶端的内侧

---

① 由于这首神歌与《答对按巴瞒尼》的曲调基本相同，考虑篇幅原因，这首神歌的谱例从略。
② 富育光：《萨满论》，辽宁人民出版社2000年版，第99—100页。

击打鼓面。这样才算完成了依姆钦演奏的整个过程。西沙（腰铃）的演奏，难度是最大的。首先，西沙的演奏有摇、摆、顿、颤等多种演奏方式，在东北民间又被称为“甩腰铃”。学习过程中，弟子之间还需互相的配合协作。腰铃的“甩动”，仅依赖于腰间扭胯的力量，这样才能使单个锥铃独立甩动起来，发出清脆悦耳的铃锥碰撞声。并且，腰铃的“甩动”还要与鼓点的节奏韵律协调一致。其演奏形式主要有站立与走动两种，它也象征着神灵附体之后的“肢体语言”。所以，每位弟子首先要学会站立演奏；熟练之后，方可学习走动演奏。

其二，神歌演唱方面，主要通过萨满对弟子的“口授”传承。这也是满族萨满仪式音乐主要的传承方式。锡克特里哈拉的神歌曲调，是靠世代“口耳相传”的方式完成。神歌中的神词主要来源于《神本子》记载，而《神本子》又是在“满语渐废”的形势下，由萨满中一些有文化的祭祀人员用汉语记录而来。因此，神词中的很多词语，在流传过程中已“只辨其音，而不知其意”。这些《神本子》中所记载的神词，从来没有采用记音较为准确的汉语拼音、国际音标这样的方式来记录。那些看上去连不成语句的词语，虽然从萨满嘴里讲出来“貌似”流利的满语。但已经失去其固有的本身含义。萨满讲，目前请神时神灵之所以不能附体，族中也不能产生“神抓萨满”，与祭祀人员神词发音的准确性，有着密切的联系。

另外，锡克特里哈拉所培训的新弟子，必须要从族人中挑选，且为男性。每期“学乌云”的培训时间约为三个月，每位弟子不仅要学会依姆钦和西沙等乐器的演奏，还要学会演唱萨满神歌。最基本的演唱水平，也要达到能够在祭祀仪式的神歌对答时接腔；优秀者，能够在仪式中单独主持某项祭祀仪式，但这样的优秀弟子已甚少。据调查，锡克特里哈拉迫切培训新祭祀人员的原因，也是考虑家族萨满祭祀仪式所面临的危机。一方面，为了使石姓家族的萨满祭祀仪式继续传承；另方面，在年老萨满的有生之年，凭靠其现有能力尽量给予弥补；使这项非物质文化遗产能够较为完整存活下来，流传于后人。

2. 萨满传承谱系

萨满传承谱系是反映锡克特里哈拉萨满、栽力以及祭祀人员纵向与横向师承关系的图式。莽卡东哈村与胡家小韩屯锡克特里哈拉萨满人员的传承，本属

于一支传承谱系。但是，在新的历史条件下，随着各自家族观念与族人意识的转变，离世的萨满人员又分别属于两个不同地区，这就使得东哈与小韩屯锡克特里哈拉后期各自的萨满传承谱系存在了一定差异。为了论述得更加明确，尊重萨满仪式音乐传承规律，笔者选择将两支谱系进行分开阐释。

（一）莽卡东哈村谱系

依据东哈村锡克特里哈拉栽力石殿岐老人手抄《神本子》所记录的资料，经研究得出族人名字中基本共有的二十个字：

（殿）清 文 宗 继 胜　　更 兆 永 源 明

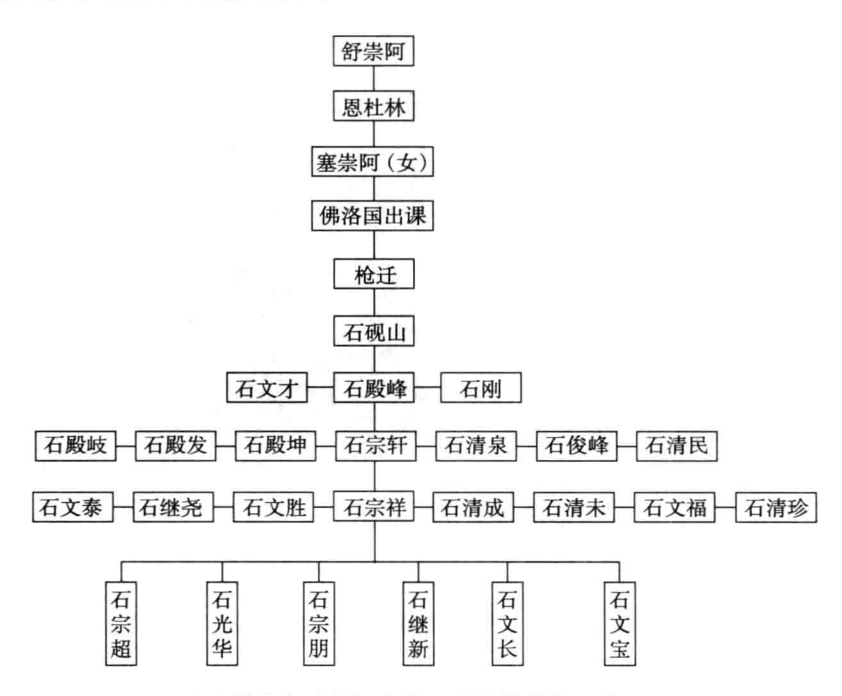
福 瑞 祥 增 寿　　国 泰 保 平 安

这20个字，无论是莽卡东哈村，还是胡家小韩屯的石姓族人。男性名字中必须有其中的一个或者两个字，而且这二十个字的顺序又是依据族人辈分排列。而“石姓家族九世祖以上，均冠满名，故无法范字。传十世祖时，东哈支系范‘玉’字，小韩支系范‘连’字。“玉”字下边范‘殿’字，‘连’字下边范‘清’字，或‘殿’中有‘清’，或‘清’中有‘殿’，相对混乱”。[①]经过调查证实，“清”与“殿”相混已为事实，并且属于同一辈分者。族人的名字中所含有的前一个字是后一个字的长辈。即：范“清”字者要比范“文”字者长一辈。范“文”字者又要比范“宗”字者长一辈，以此类推。

据说，第七辈萨满石殿峰具有威慑神力，至今在家族内仍流传着他的一些故事。有一年冬天，他曾在松花江的结冰期间连钻九个冰窟窿，显示了他的非凡神力。石殿峰萨满于1892年出生，1961年离世，享年69岁。居住于莽卡乡东哈什蚂屯（东哈村）。他去世后，由东哈村的石宗轩做了东哈、小韩屯两村的萨满接续人。石宗轩萨满，1923年生，1990年去世。由于此人从小有迷迷糊糊爱睡觉的习惯。因此，人们称他绰号为“小迷糊”。他也属于“神授萨满”，请神时神灵能够附体。但是，由于他是瞒尼师傅所“抓”，非太爷所“抓”，他的灵魂又没有回长白山修炼成神。因此，他没有被族人认可，也没有被家族列为太爷神位。石宗轩离世后，锡克特里哈拉家族也没有了萨满。族

① 尹郁山：《满族石姓萨满祭祀神歌比较研究》，吉林文史出版社2007年版，第6页。

人考虑萨满祭祀仪式的传承。东哈村、小韩屯两家的穆坤达与族人聚在一起商讨，家族萨满由大栽力石宗祥继承。从此，东哈村的石宗祥萨满又成为了族中共同推选的接续萨满。在石姓家族萨满传承人中，前五代萨满的名字，都为依据《神本子》中的神谕而查证出的满语名。依此推算，石宗祥萨满为锡克特里哈拉的第九代萨满传承人。六辈太爷石砚山萨满所培训的石殿歧、石殿发、石殿坤、石宗轩四位，为第八代传承人。石殿峰萨满，在 1957 年培训的东哈村的石宗祥、石文泰，小韩屯村的石清珍、石清成、石清未、石文福等，为萨满祭祀仪式的第九代传承人。其后，石宗祥萨满在东哈村族人中，又培训了石文长、石文宝、石宗超、石宗朋、石光华、石继新 6 位祭祀人员，他们被列为东哈村锡克特里哈拉的第十代传承人。因此，通过系统研究，莽卡东哈村锡克特里哈拉萨满传承谱系图如下：



九台莽卡东哈村锡克特里哈拉萨满传承谱系图

谱系中右侧的石清泉、石俊峰、石清民、石清成、石清未、石文福、石清珍七位本属于小韩屯。但是，由于他们所处时期，东哈、小韩屯两家萨满祭祀

仪式不分彼此合力举办。因此，两支谱系中都保留了所有的祭祀人员。即东哈谱系图中保留了小韩屯祭祀人员，小韩谱系图中也保留了东哈村的祭祀人员。

东哈村石姓家族的萨满祭祀仪式于2006年被列为吉林省非物质文化遗产保护项目。申报的项目中共包含了三代传承人，分别为：

第九代传承人：石宗祥

第十代传承人：石宗超、石文宝、石文长

第十一代传承人：石光华、石宗朋、石继新

（二）胡家小韩屯谱系

胡家乡小韩屯萨满石清珍，亦是小韩屯石姓家族唯一的一位“沙克达赊夫”①，且是最有权威的萨满；栽力石清泉又是小韩屯祭祀经验最为丰富的栽力。2005年，他们共同合作，为小韩屯锡克特里哈拉培养了一代新的祭祀人员。这些祭祀人员分别为：石宗意、石宗多、石宗学、石宗仓、石宗乐、石宗波六位。其中的前五位是已故著名栽力石清民②之孙。这些祭祀人员，由于从小观看家族萨满祭祀仪式的情景。他们在神歌演唱、乐器演奏等方面，都有着很大的天赋。从2005年起，这些弟子已开始参加萨满祭祀仪式，并且石宗意、石宗多两兄弟已具有独立主持仪式中个别项目的能力，成为了祭祀人员中的骨干。



（左起）石清泉、石清山、石清民

80年代，小韩屯村萨满仪式音乐的祭祀人员主要由，石清山、石清民、石清泉等担任。1986年，小韩屯“神授萨满”石清山去世后，小韩屯的萨满祭祀仪式也处于“扣香”状态。由于石清山萨满不是太爷所“抓”，是瞒尼师傅所“抓”。这使石清山没有被东哈村族人认可，也没有将他列为太爷位，更

① 沙克达赊夫：汉译为老师傅之意。

② 经调查，石清民是与东哈村栽力石刚“学乌云”，两屯仪式音乐具有同宗关系。

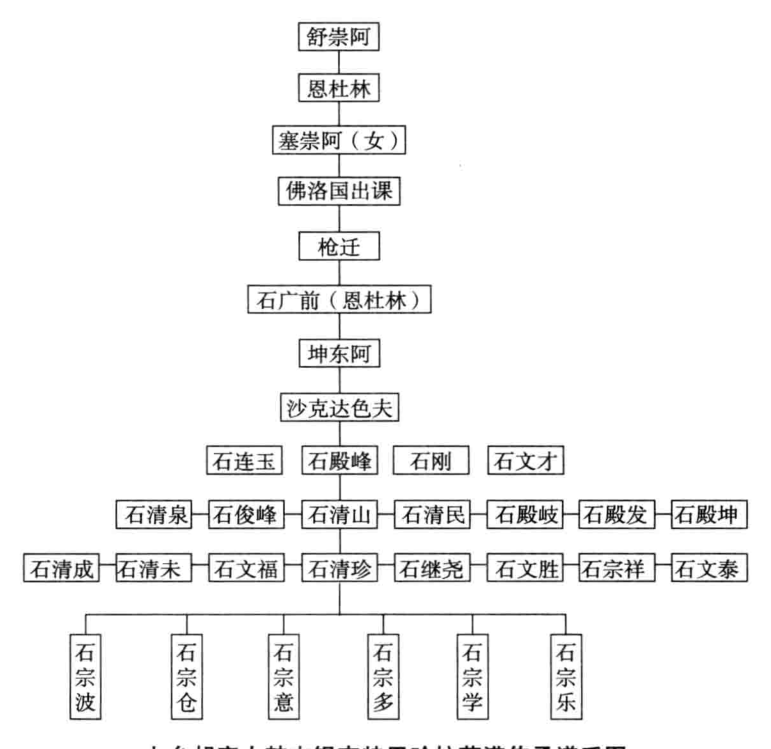
不能列入东哈村的萨满传承谱系。石清民“按巴栽力”（大栽力）的去世时间为1994年8月29日。

小韩屯村的萨满传承谱系又非常复杂，由于年代之久远，加之祭祀人员新老交替的时间较长。因此，这给调查带来了很大的困难。几经周折，以及对数家族人的走访、查证，传承谱系为：

石连玉（栽力）—石清泉（栽力）

石俊峰（栽力）—石清山（萨满）

萨满石清山，最初也为栽力。他与小韩屯栽力石连玉“学乌云”。后由“神抓”，而成为石姓家族的“神抓萨满”。据说，他本人并不会讲满语，而在仪式中神灵附体后，全部用满语回话问答，与生活中判若两人。由此也说明了，锡克特里哈拉萨满仪式音乐传承不仅可以由萨满担任，而具有丰富祭祀经验的栽力也有传承仪式音乐的能力。小韩屯锡克特里哈拉的萨满传承谱系如下图所示：



九台胡家小韩屯锡克特里哈拉萨满传承谱系图

从东哈、小韩屯两支谱系可以看出，两支谱系中的前五位萨满完全相同。这也是被两家族人所共同崇信的五辈太爷。但后几辈萨满又有了很大差异。也由此说明了，在人类史漫长的发展过程中，在族人生产力生产关系尚不发达的情况下，以祖先神和自然神为崇拜对象的萨满信仰及其仪式，曾起过促进族群内部和谐的社会功能与意义，具有凝聚族群、兴旺家族、抵御灾祸的巨大精神作用；而萨满仪式音乐本身，则成为人神之间沟通的必备手段。但是，随着社会生产力、生产关系的发展，城市化进程所带来的社会生活环境急遽变化，人对自然力的依赖逐渐减弱以及生活方式的变化，致使萨满信仰及其祭祀仪式原有功能的部分丧失；也使得锡克特里哈拉的萨满仪式音乐传承面临了分裂的局面。

3. 锡克特里哈拉萨满仪式音乐现状

随着科学技术的飞速发展，在如今城市化进程所带来的社会生活环境的急遽变化下，满族锡克特里哈拉的萨满祭祀仪式前景堪忧。在新生活环境下而存活的萨满祭祀仪式除了为族人祈福禳灾，祭祀祖先的社会功能之外；同时也为表演者萨满以及栽力带来了一定的经济收入。一些旅游区具有商业性质的团体，为了能够更加吸引观众的眼球牟取经济利益，纷纷向锡克特里哈拉的萨满传承人伸出邀请之手，并且以“劳务补偿”的名义给予一定报酬。在经济利益面前，这也往往使得锡克特哈拉的族人内部，产生了许多不可调和的矛盾。族人一贯所倡导的团结，似乎也显得“弱不禁风”。

田野作业的结果表明，新生活环境下的萨满和栽力具有了“双重性”身份。他们已不仅仅肩负着萨满祭祀仪式的传承，单纯的为族人“治病”，为族人祈福，为族人服务；同时也具有“经济人”的特殊身份。因为，每次祭祀活动的出资人必然要与萨满进行磋商定价。萨满为其举办仪式，出资人理应付给报酬，似乎已经成为时下举办仪式音乐的一种“潜规则”。萨满也已习惯于在举办仪式前，与出资方进行“讨价还价”。

随着莽卡东哈与胡家小韩屯年老萨满的相继离世，目前又出现了新老交替的“断层”现象，族人中能够真正信仰萨满神灵体系的人员逐渐减少。据实地考察，两地区的石姓族人中，只有70岁以上的族人对萨满信仰仍然非常虔

诚，且十分笃信锡克特里哈拉世代所供奉的各位神灵。他们曾亲眼目睹过家族内摄人魂魄的祭祀仪式场景及萨满显赫的神力。但是，这些人目前在世的已经所剩无几。而40岁以下年龄段，真正的信仰者已寥寥无几。即使族内举办仪式，也是怀着一种好奇和娱乐的心态来参加仪式。在这种情形下，小韩屯村的石姓族人依旧保留着设立穆坤达（族长）的传统。族人之间如果产生矛盾或者大小事宜，都要由穆坤达来出面调解。如果赶上族中“烧香”，也要由穆坤达来筹资组织。此外，两个地区锡克特里哈拉的萨满祭祀人员中，已经没有“神抓萨满”。按照以往族规，这种形势已属于“扣香”。2008年农历十一月初四，东哈村最资深且年龄最长的按巴栽力石殿岐老人，也因病谢世。他的离世，无疑会给锡克特里哈拉祭祀仪式的传承带来更大的危机。

结　语

萨满信仰及其祭祀仪式的形成，与当时社会历史条件下的生产力、生产关系有着密不可分的联系。满族的先民由于对大自然的恐惧而产生了某种敬畏（譬如锡克特里哈拉萨满仪式音乐中的祭火神、蟒神、虎神以及各种自然神等），而对祖先的崇拜则产生了某种敬仰（譬如敖都玛发、巴图鲁瞒尼等）。自然崇拜和祖先崇拜，构成了九台锡克特里哈拉萨满祭祀的基本对象。可以说，在人类史的漫长发展过程中，以此为崇拜对象和祭祀内容的萨满信仰及其仪式，具有促进族群内部和谐的社会功能与意义，起到了凝聚族群、兴旺家族、抵御灾祸的巨大精神作用。而萨满仪式音乐本身，则成为人神之间沟通的有效媒介。诚如乌丙安先生所说：“人类的先民们面对频繁的自然灾害、猛兽的袭击、贫困疾病交加，这种萨满跳神仪式神秘莫测的歌舞，首当其冲地成为崇信者驱邪消灾的重要途径，并使其世代相传流传至今。”九台满族锡克特里哈拉萨满祭祀仪式音乐发挥了这种实用功能，并且集中地体现了自然崇拜与祖先崇拜密切相连的原始信仰特征。延续至今的萨满信仰及其祭祀活动，是满族萨满仪式音乐得以存活的文化土壤。作为以祖先神为主体的“家祭”和以自

然神为主体的“野祭”，正是满族萨满祭祀仪式之典型。应当特别指出的是，尽管九台锡克特里哈拉萨满祭祀仪式音乐具有一定的审美功能，但从本质上看，它还属于一种因应家族敬神祭祖需要而产生的实用性音乐。比较起来看，萨满音乐的实用性是第一位的；其审美功能是服务于它的实用目的的。

萨满信仰以“万物有灵”观为其哲学基础。从九台满族锡克特里哈拉萨满仪式音乐来看，“乐器”在萨满那里是一种具有与神灵沟通功能的祭器，并且保留了生产和生活工具演化而来的印痕；萨满神歌表现了生命、生存和生活的主题，其旋律保留了与语言紧密相合的特征，成为萨满与神灵对话的“工具”；鼓点的节奏，拙朴且极富舞蹈律动感。这些构成萨满仪式音乐鲜明个性的文化特质，印证了萨满及其音乐与神灵之间的交互作用和结果：“在集人格与神格于一身的萨满那里，神居于天而人立于地。当人与神直面对视的时候，便创造了一种天人合一的灵界。万物有灵，人神皆在其中。萨满为族群创造神灵，神灵因人类所需而产生；人之灵升腾为魂魄，神之灵显形于万物。”[①] 并且，由于萨满祭祀仪式所具有的宗教神圣性，相对于世俗文化其流变速度缓慢，因而保留了比较原始的音乐文化元素。所以，我们将满族萨满音乐视为一种体现了“万物有灵观”的原生性音乐。

当传统遭遇现代，九台锡克特里哈拉萨满祭祀仪式的生存与传承受到了前所未有的挑战。与其他满族聚居区一样，九台一带的满族萨满祭祀仪式形式及内容也发生了结构性的变化。譬如，与自然崇拜密切相关的“野祭”已经难得一见。总体来看，一方面，城市化进程所带来的社会生活环境急遽变化，人对自然力的依赖逐渐减弱以及生活方式的变化，致使萨满信仰及其祭祀仪式原有功能的部分丧失；另方面，国家重视传统文化的政策以及族群身份认同的需求，加之由地方经济发展需求而带来的商业化因素的催化，又使萨满文化呈现出悄然复兴的势头。这样，满族萨满祭祀仪式的现状便呈现出“野祭”渐趋消亡而“家祭”依然存活的局面。正应为如此，目前仍以老萨满为主体的九台锡克特里哈拉萨满祭祀仪式中所保留的“野祭”形式，虽然已无往昔那般

---

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社2007年版，第57页。

完整，却成了我们研究满族萨满仪式音乐乃至整个满族音乐文化的一份弥足珍贵的音乐文化标本。

参考文献：

1. ［英］爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化》，广西师范大学出版社 2005 年版。

2. 曹本冶：《中国民间仪式音乐研究·华东卷》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

3. 戴玉芬、陆军、赵锡歧：《九台县志》，长春市地方志编纂委员会 2001 年。

4. 富育光、孟慧英：《满族萨满教研究》，北京大学出版社 1991 年版。

5. 富育光：《萨满论》，辽宁人民出版社 2000 年版。

6. 李燕光、关捷：《满族通史》，辽宁民族出版社 1991 年版。

7. 刘桂腾：《搭巴达雅拉——科尔沁蒙古族萨满“过关”仪式音乐考察》，《中央音乐学院学报》2006 年第 1 期。

8. 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社 2007 年版。

9. 秋浦：《萨满教研究》，上海人民出版社 1985 年版。

10. 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社 2003 年版。

11. 宋和平译注：《满族萨满神歌译注》，社会科学文献出版社 1993 年版。

12. ［清］允禄等总办，刘厚生点注：《满洲祭神祭天典礼（汉译本）》，吉林文史出版社 1993 年版。

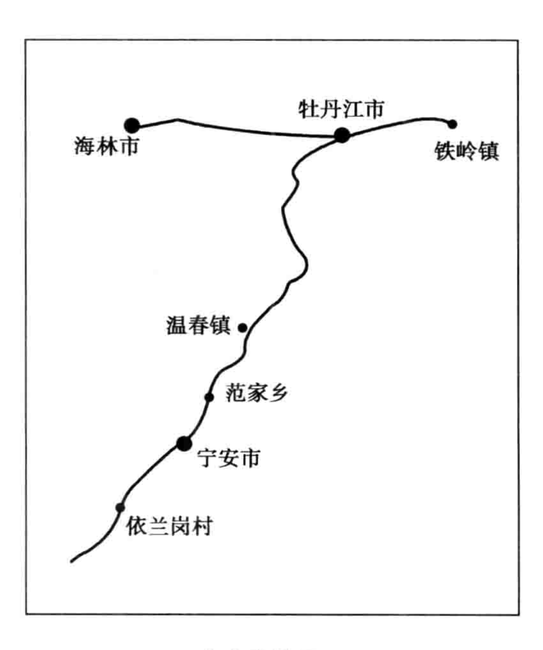
13. 乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店 1989 年版。

14. 尹郁山：《满族石姓萨满祭祀神歌比较研究》，吉林文史出版社 2007 年版。

宁安瓜尔佳哈拉萨满仪式音乐考察

吕晓东

宁安市，位于黑龙江省东南部，为满族世居之地。至今生活着瓜尔佳哈拉（汉姓关）、富察哈拉（汉姓傅）、伊穆察哈拉（汉姓杨）等多个姓氏的满族遗民。具有萨满信仰的满族人有萨满祭祀的习俗。宁安市海浪镇依兰岗村的瓜尔佳哈拉家族自清顺治年间随清军驻防宁安市以来，已有350多年的历史。瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式是满族家祭的典型形态，至今依然较完整地保留了萨满祭祀仪式的传统流程和方式。因此笔者选择以瓜尔佳哈拉家族的萨满祭祀仪式音乐为主要考察对象，同时与宁安地区另外两个具有代表意义的富察哈拉、伊穆察哈拉家族的萨满仪式音乐进行比较研究。以期探索宁安地区萨满仪式音乐典型形态。



考察路线图

2007年11月25日—27日，笔者随老师前往宁安市海浪镇依兰岗满族村的瓜尔佳哈拉家族所在地进行田野考察。考察线路是

从沈阳坐 12 个小时火车到牡丹江市，再坐 1 个小时小客到宁安市，最后打车到依兰岗村。随后，笔者又分别于 2008 年 6 月、2009 年 3 月、2009 年 9 月三次单独前往宁安市海浪镇依兰岗满族村、兰岗乡东升村、卧龙乡卧龙村等地进行田野考察。

一、 宁安满族萨满仪式音乐的缘起

我国是个多民族国家，中华民族几千年的光辉历史和灿烂文化是由各民族同胞共同创造的。满族是我国东北地区人数最多的一个少数民族，其人口据 1990 年全国第四次人口普查为 9821 180 人，仅次于壮族而位居少数民族人口的第二位。由于满族自然迁徙的生活习惯以及历史政治原因，造成了其大分散之中有小聚居的分布特点。满族主要分布在吉林、辽宁、黑龙江三省，其中辽宁省人口最多，其余则散居在河北、内蒙古、宁夏、甘肃、福建、山东、新疆等省、自治区。至 1992 年，满族主要聚居区共建立了 13 个自治县：岫岩、清原、凤城、新宾、丰宁、桓仁、青龙、宽甸、北镇、本溪、宽城、围场、伊通。此外在北京、天津、内蒙古、河北、辽宁、吉林、黑龙江等省市迁建立了多个满族乡、镇或满族同其他少数民族、汉族共居的乡、镇。

中国东北白山黑水的广袤地区是满族的发祥地。生活在我国东北地区的满族是我国古老的游猎民族之一，由努尔哈赤统一女真各部建立满洲而形成。其历史悠久可上朔到舜、禹和商周时期的“肃慎”、两汉和魏晋时的“挹娄”、至南北朝的“勿吉”、隋唐时期的“靺鞨”、还有辽、金、元、明朝时期的“女真”。在这漫长的历史进程中，原始先民们面对自然界诸多不可知现象的恐惧、困惑以及由此而产生的对梦幻、疾病、生育、死亡、欠收等诸多生存、生活、生产等重大问题，并试图寻求解决的方法。因为当时生产力水平低下，于是便产生了超自然的以“万物有灵观”① 为其哲学基础的萨满信仰。

---

① 万物有灵观，灵魂和精灵信仰的观念称为“万物有灵观”。这种观念认为，世间万物皆有灵魂，并对之崇信有加。

（一）宁安满族萨满祭祀仪式的自然与人文背景

历史沿革："宁古塔，无实塔，据考，"宁古"为满语，汉译为"六"或"六个"，"塔"是满语"特"的讹音，汉译为"居址"，合译为"六居址"是指当时宁古塔地面上的六个大部落而言。据文献记载，至少在明万历三十六（1608）以前，就有宁古塔城（亦称宁古塔路）。"① "宁安城始建清康熙四年（1665 年，由将军巴海和副都统海塔、满丕帅兵督修，次年建成。清代宁古塔城是东北七重镇之一，是沈阳东部地区的政治、经济、文化中心。"② "远在 3 千年前的新石器末期，就有人类在此活动，商周时期是肃慎人故地，汉晋为北沃沮之地，南北朝属勿吉，隋初称靺鞨。清康熙五年（1666），于牡丹江边觉罗城西南 5 里处修筑新城（今宁安镇）。新城告竣后，将军衙门从旧城迁至宁古塔新城，是清代边外七大重镇之一。清康熙十七年（1678），宁古塔正式设副都统衙门。清宣统二年四月（1910 年 4 月）改为宁安府。中华民国成立后，1913 年 3 月，将宁安府改为宁安县。1954 年 8 月，松、黑两省合并后，由黑龙江省直辖。1983 年 9 月 3 日，国务院批准，撤销牡丹江地区，实行地市合并，宁安县划归牡丹江市领导。1993 年 5 月，经国务院批准，撤销宁安县建立宁安市（县级）"。③

依兰岗满族村：据当地《村建制沿革》记载："依兰岗满族村始建于顺治初年。其村名为小依兰岗，是宁古塔镶兰旗第二牛录放马站。隶属宁古塔镶兰旗管辖。解放后，1945 年 11 月 15 日，成立宁安县革命民主政府，全县建立三个自治区，小依兰岗隶属第一自治区（今宁安）管辖。1993 年 11 月 28 日，经市批准，改名为依兰岗满族村。2001 年，并村并乡后，宁西乡并到海浪镇，而依兰岗满族村，隶属海浪镇政府所辖。"④

自然环境：宁安市，位于黑龙江省东南部，镜泊湖滨，牡丹江畔。她以秀丽、古老而富饶闻名于省内外。境内山川交错、蜂峦起伏、丘陵广布、河流纵

---

① 《宁安县志》，黑龙江人民出版社 1989 年版，第 91 页。
② 同上，第 74 页。
③ 摘自《黑龙江省志·地名录》。
④ 摘自当地《村建制沿革》。

横。宁安市属于低山丘陵区。全县地势，东、南、西三面高，中间北面低。据《宁安县志》记载："境内山多、林多、水多、为各种动植物生存繁育提供了优越的生态环境。全县森林覆盖率占52%，树木有90多种。野生动物有50余种，药用植物上百种，山野菜遍布山区，先内有柞林90多万亩，全县的水资源也很丰富，境内有一江（牡丹江）两湖（镜泊湖、小北湖）54条河，还有叫大的天然泡泽40余处，水库26座。全县可养鱼水面为34万多亩，常见鱼类20多种，全县水能资源蕴藏量也很大，牡丹江干支流坡大流急，为发展水电事业提供了有利条件。"① 这种优越的自然环境为满族的生存发展提供了物质条件，并塑造了满族独特的民族文化。

地理位置：宁安市，位于黑龙江省东南部张广才岭和老爷岭之间的牡丹江上游谷地。西邻海林县，东邻棱穆县，西南与吉林省敦化县接壤，东南与吉林省汪清毗连，东北与牡丹江市温春乡隔江相望。"总面积为7856平方公里。地理坐标为东经128°07’54” 至 130°00’44”，北纬48°31’24” 至 44°27’40”。南北长约100公里，东西宽约140公里。境内属长白山系山区。以牡丹江河谷划分：西部为张广才岭山区，东部为老爷岭山区。西南高，东北低，东、西、南三面环山。海拔在千米以下。"②

瓜尔佳哈拉家族的祭祀地点在海浪镇依兰岗村。"'海浪'为满语'海兰'的转音，汉译为榆树林。今海浪镇。"③ 海浪镇位于县城西20公里，北与海林县接壤，西接三陵乡，东邻宁西乡，南与平安，兴华两乡为邻，总面积256.7平方公里。有24个村民委员会，29个自然屯。

伊穆察哈拉家族的祭祀地点在兰岗乡东升村。"兰岗乡位于县城南9公里的平岗上，东与江南乡为邻，南与卧龙乡和石岩镇接壤，西接平安乡，北靠宁西乡和宁安镇。总面积73.97平方公里，乡政府设在兰岗村。"④

富察哈拉家族的祭祀地点在卧龙乡卧龙村。"卧龙乡位于县城东南23公里

---

① 《宁安县志》，黑龙江人民出版社1989年版，第12页。
② 同上，第13页。
③ 同上，第81页。
④ 同上，第84页。

处，东与穆棱县接壤，南靠吉林省汪清县，西临石岩镇，北与江南、兰岗两乡为邻。全乡总面积1247平方公里，乡政府设在卧龙屯。”①

民族分布：新编《宁安县志》记载全市设6镇、13乡、330村。市内总人口43.5万人，其中非农业人口14.7万人。在总人口中，满、回、蒙古、朝鲜、等少数民族人口约占19%，其中满族和朝鲜族分别占总人口的8.8%和7.8%，还有回、苗、壮、蒙等共15个民族。据依兰岗满族村妇联主任介绍，原江富地区由三个生产队组成，人口930人左右，其中江富一队就是现在的依兰岗满族村，满族为49户，占全村总户数的40.8%，全村总人口为413口，其中满族为201口，占全村总人口的48.7%。

宗教信仰：萨满信仰是我国北方阿尔泰语系一些民族普遍信仰的一种原始宗教信仰。它起源于氏族社会化的图腾崇拜和巫术，是一种崇拜自然，信仰多神的民间信仰活动。作为我国北方古老的渔猎民族，萨满信仰自古至今贯穿于满族历史发展的全过程。依兰岗满族村413口人，其中201人为满族，人口占据二分之一的依兰岗满族村，由于世代传承，主要信奉萨满。

语言文字：当地居民日常均使用汉语和汉字，能够掌握满语的人也已经寥寥无几。近些年来，随着当地人文化水平的提升，大量满族青年开始学习满语和满文，他们不希望自己民族的语言和文化随时间的推移而消逝。

（二）宁安瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式及音乐

祭祀，在满族先民生活中占有重要地位。满族人重礼仪、崇拜祖先、以西为上、讲团结互助、企盼国泰民安、这在祭祀中都有充分反映。这些民族心里素质对一个民族成长来说是长期作用的重要因素。此外，祭祀中，尤其是祭天、祭星、祭马中的古风古俗对于满族历史、文化、萨满文化的研究也具有相当的价值。满族氏族众多，居住地区不同，生产条件不同，祭祀形式也有所不同。生活在同一地区的不同氏族的萨满祭祀也存在差异。

据《宁安县志》记载：“宁古塔满族的形成是1583年努尔哈赤起兵统一建州部后，1589年征服了长白山联盟的纳殷、朱舍里、鸭绿江三部。把居住

① 《宁安县志》，黑龙江人民出版社1989年版，第86页。

在河沿岸的瓜勒佳氏、富察氏、觉罗氏等被掳人口均编入努尔哈赤的建洲旗籍，后该为满洲旗籍。这些氏族多于顺治年间和康熙年迁至宁古塔定居，成为世居满族。”[①] 黑龙江省宁安市（宁古塔）至今生活着瓜尔佳哈拉（汉姓关）、富察哈拉（汉姓傅）、伊穆察哈拉（汉姓杨）等多个姓氏的满族遗民。具有萨满信仰的满族人沿袭先人的传统习惯，出于对自然和祖先的崇拜，在收成较好的秋后举行欢庆丰收、感恩图吉、祈求平安的萨满祭祀仪式。宁安市满族氏族众多，各氏族的祭祀方法也不同。有的人家挂黄幪子或索罗条子，有的人家供诸路妈妈神人形，有的供木制、泥制神像，也有的供铜观音和关公画像等。各家的祭祀天数也不一样，或二或三天不等。使唤猪也不一样，有三有五，还有祭“他合马”（真马、为神马）的。香碟、挂彩（挂钱）也不一样，各家的萨满有男有女，有的动鼓，也有的动鼓带耍刀，各有各的祭祀方法。

“瓜尔佳氏，即关姓，这是满族八大姓之一。瓜尔佳氏族源远流长，早在金代便是一个名门旺族，延至清代更加门廷显赫。”[②] “据《金史国语解》记载：‘近代有姓古里甲的，生活在松花江中下游一带，清朝乾隆皇帝敕修的《满洲源流考》中认为，古里甲即是瓜尔佳。所以生活在松花江下游、依兰县一带的女真人，便是明代女真人的直系祖先，瓜尔佳氏就是金代女真人的后裔。’”[③] 宁安市海浪镇依兰岗满族村居住的满族瓜尔佳哈拉家族（当地人自称为“郭宸瓜尔佳尼雅哈那”）其始祖乃肃慎氏之后裔，是南通古斯人的一支。他们长期生活在萨彦岭一带，为了生存和发展，在新石期晚期往东过柏海尔湖（贝加尔湖）沿黑龙江往东来到中下游，在黑龙江南岸定居下来，生活在白山黑水之间，繁衍生息，人口逐渐增多。始祖尼雅哈那在明清初期居住在长白山纳殷部的郭宸山（因此叫郭宸瓜勒佳氏）。明万历二十二年（1594），努尔哈赤征服长白山联盟时，被编入正红旗，佛满洲[④]人。顺治元年（1644），随阿巴太入关到河间，后随萨尔虎达去山东。顺治七年（1650）又归属镶蓝旗下。

---

① 《宁安县志》，黑龙江人民出版社 1989 年版，第 125 页。

② 《佛满洲苏完瓜尔佳氏家谱》，第 16 页。

③ 转引自《佛满洲苏完瓜尔佳氏家谱》，第 29 页。

④ 佛满洲：佛，满语，旧。佛满洲意为老满洲人。

顺治九年（1652）由三世祖肇布勒喀和肇乌斋率领，奉旨移驻宁古塔（今宁安县）。他们在此定居下来，繁衍生息，迄今已有350多年的历史。难能可贵的是，由于瓜尔佳哈拉家族自350多年前来到此地定居后就不曾迁移到他处，居住环境稳定，生活环境较闭塞，与外界接触较少，使其至今依然完整地保留了萨满祭祀仪式中传统的家祭流程、形式内容以及音乐，是满族萨满祭祀的典型形态。近些年来，各界媒体、高等院校、满族文化研究机构甚至国外萨满文化研究者都前来对其进行报道和研究。2007年11月25日—27日，宁安瓜尔佳哈拉家族的萨满家祭仪式在本家族的“满族文化活动室”举行。“满族文化活动室”是于2002年由族内各界人士集资为族内举行萨满仪式而修建的，是关家萨满家祭的场所。我有幸跟随刘老师对其仪式音乐进行田野考察。在这次考察中笔者协助老师完成了对萨满祭祀仪式个案的音像资料的录制，同时对宁安地区萨满祭祀仪式程序进行了考察和详细记录。

1. 满族的萨满信仰与萨满祭祀

满族的萨满信仰自古至今贯穿于满族历史发展的过程，起源于氏族社会的自然崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜。在北方这样恶劣的生存条件下，在劳动生产力极其低下的原始时期，人们需要寻找一种超自然的能量与大自然抗衡。于是，以万物有灵观为哲学基础的萨满信仰产生了。“‘万物有灵’的萨满信仰体系中，没有统一的崇拜对象，没有统一的经文教义、也没有固定的宗教活动场所——信仰者的意识和观念中并无一个明晰的‘教’的概念。只是在一些人类学的书本里，这种类型的民间信仰才被称做‘萨满教’。笔者在采访关家凯先生关于萨满信仰的时候，他说：在满族人从没有把萨满当做一种宗教，只把祭祖先视为满族传统的（即祖先留下的），民族吉庆习俗。因此，“‘萨满信仰’是一个开放的观念体系，取最为接近局内观的表述方法。”① 本文使用‘“萨满信仰”的概念。

萨满祭祀是具有萨满信仰的各民族人民出于对自然和祖先的崇拜而举行的活动，是信仰者向崇拜对象表达意愿或与之沟通的形式。萨满祭祀活动是

---

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社2007年版，第30页。

“万物有灵观”的物化形式。满族萨满祭祀主要有两种功能，一为“祭神祭天”，一为“治病驱邪”；前者谓“跳家神”（家祭），后者谓“跳大神”（野祭）。萨满祭祀是体现其民族意识和家族观念的重要习俗。

萨满信仰是崇拜万物、万物皆神。满族信仰的神有“阿布凯恩都哩”（天神）、“窝敦恩都哩”（风神）、“托恩都哩”（火神）、“必拉恩都哩”（河神）、“主棍恩都哩”（路神）、“毛恩都哩”（树神）、“塔森恩都哩”（大力神、亦谓虎山神），此外还有日、月、山路（窝瓜妈妈）等神。家神有“火突恩都哩”（福神）、“额娄棍恩都哩”（喜神）以及称为“佛托妈妈”①（祖先神）等等。满族除了供奉始母神（即天女佛库伦）、佛托妈妈神、老罕王之外，满族先民也把观音菩萨作为家神供奉，有的氏族把关公作为武神年年供奉，保佑族人出兵顺利。早期满族不供灶王神、土地神、门神。只供火神奶奶和猎神爷爷。尽管满族所崇信的神灵众多，然而我们还可以从满族的祭祀中找到代表原始神的妈妈神。“东海满族装佛爷的皮口袋里，装着一个老头形象的猎神和27个老太太形象的妈妈神。宁古塔早期满族也是东海女真人，他们崇信的也是一个老头形象的猎神，名叫‘斑达玛法’，其余也都是老太太形象的妈妈神。”②

随着时间的推移和历史的发展，乾隆十二年（1747）颁布的《钦定满洲祭神祭天典礼》（以下称《典礼》）是中国具有萨满信仰的诸多民族中惟一一部规范化了的萨满祭祀仪典。它对满族萨满祭祀仪式的一次官方性质的大规模整理。在《典礼》中，清政府对萨满祭祀仪程、祭祀地点、祭祀内容、乐器（祭器）的使用等都做出了明确的规范；规定了在祭祀活动中的禁忌；规定民间只允许举行家祭，不允许野祭；祭祀对象要由自然崇拜转向祖先崇拜等。从对万物和神灵的崇拜到对祖先神的崇拜完成了萨满信仰由崇拜自然到崇拜人本身的转化，这无疑是一种社会的进步，它表明了先民们对人类自身力量的某种信赖程度的提升。这些规定使满族祭祀逐渐走向仪典规范化。“《钦定满洲祭神祭天典礼》的颁行标志着满族萨满祭祀形式被满洲贵族定位于‘家祭’而

---

① 满汉合璧词。“佛托”，满语“Fodo”，汉译“柳树”。“佛托妈妈”民间俗称“佛多玛玛”、“子孙娘娘”。

② 《宁安县志》，黑龙江人民出版社1989年版，第692页。

摒弃了‘野祭’——祖先神逐占居萨满神神系中的重要地位。”① 直至今日，具有萨满信仰的人们仍然供奉着自己的祖先，作为希望的寄托、心理的安慰。

瓜尔佳哈拉家族认为，他们的家祭习俗也是自《典礼》颁布之后，在兼收并蓄的基础上形成的一套较为规范的家祭礼法。从仪式的基本程序、乐器性质、鼓点等方面的规范，在《典礼》中都有所提及。由此可见，宁安满族瓜尔佳哈拉家祭受《典礼》的影响是不小的。作为驻守宁古塔的将军的后代，瓜尔佳哈拉家族的人们以官宦后代自居，对宫廷颁发的祭祀仪典中的规定，他们至今依然遵从着。依照《典礼》中的规定，他们一直奉行并传承着萨满家祭这种祭祀习俗。每逢丰收年景或是家中有喜事的时候，他们总是不忘以这种方式来传达对神灵、祖宗甚至万物庇佑的感激之情，同时祈祷着下一次的丰收和家人的安康。据瓜尔佳哈拉家族祭祀仪式记录者、族人关家凯老先生口述：“瓜尔佳哈拉家族的祭祀分为公祭和家祭，公祭是全族共同举办的祭祀活动；家祭是族人各户举办的祭祀活动。自 1957 年到 2009 年 9 月，我族共举行公祭祭 14 次，家祭 4 次，组织学习萨满共 17 次、进行了两次修谱、自筹资金建满族文化室一所。” 2007 年，依兰岗满族村的瓜尔佳哈拉家族的祭祀活动被宁安市文化局向省申报为非物质文化遗产——满族萨满家祭；关玉林老人申报为非物质文化遗产萨满祭祀的传承人。

2. 萨满家祭仪式灵魂人物——萨满

“‘萨满’这个称呼，是古代女真族对巫妪的称谓。长期以来，此称谓主要流行于阿尔泰语系满——通古斯语族的满族、鄂温克族、鄂伦春族、赫哲族和锡伯族中。”② 各民族对萨满（Saman）一词的解释很多，有“知道”、“明晓”、“癫狂”、“使者”、“因兴奋而狂舞的人”等。他是具有万物有灵信仰的各民族祭祀仪式的祭司、与神灵沟通的使者、治病疗疾的医生和民间艺术的传承者。最初，“萨满”都是女性，直到金代才有男有女。在金代又集于酋长（部落长）之一身者。据瓜尔佳哈拉家族族人关家凯接受采访时口述：“祖上

---

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社 2007 年版，第 106 页。

② 乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店 1989 年版，第 61 页。

定下的规矩，萨满有以下要求和职能：1. 懂满语及祭文，要把族人们对神灵和祖先的感激和愿望进行祈祷；2. 祭祀天地祖宗仪式的主持者，祭司；3. 萨满没有专职，是义务的娱神者；4. 男女不限，但必须作风正派，聪明伶俐，懂祭祀规矩；5. 使唤猪拿件子必须熟练。当萨满没有世袭。有的是族人推荐为“关萨玛①”；有的是小时候像神仙许愿称之为“愿萨玛”。无论是“关萨玛”和“愿萨玛”都必须进行加入萨玛所举行的仪式，还得经过学习，方能成为萨玛。当了萨玛，没有特权、不拿报酬，受族人尊重。”但是就目前的情况来看，瓜尔佳哈拉家族的萨满们懂得满语和祭文的已经寥寥无几。

满族的祭祀活动分为“家祭”和“野祭”，满族的萨满也分为两种，那就是家萨满和野萨满，俗称“家神”和“大神”。家神行祭时跳神，称跳家神。满族在举行祭祀仪式时，由穆昆达②领祭，由萨满侍候神。萨满是与其所属族体生死相依、荣辱与共的人，对社会生活发挥不可替代的作用。他们作为人与神发生联系的媒介，维护族人的利益、为族人排除解难，称他们是族人的老师、心理医生一点也不为过。另一方面他们又无私地代表族人表达对老佛爷和神灵的感激和颂扬。

瓜尔佳哈拉家族的萨满为“家萨满”。家萨满是氏族萨满，是以氏族神为其神灵的。他们是家祭活动的主要参与者，其中以祭天、祭祖为主，是凝聚全氏族的精神纽带。宁安地区称萨满为“察玛”。瓜尔佳哈拉家族的人们也一样称萨满为“察玛”③，称萨满中的头领为“达察玛”。瓜尔佳哈拉家族的萨满由本家族自愿学习和担当萨满的男性和妇女组成，未婚女性是不可以成为萨满的。达萨满是众萨满中的核心人物，他是整个仪式的组织者和指挥者，也是重要的表演者和传承者。每个仪式的开始时间、禁忌、参与萨满的安排甚至新萨满的培养都由他来决定和完成。“达萨满”在决定退休之前根据其他萨满的意见选出众多萨满中比较优秀并且愿意承担达萨满职责的人接替自己的职位。其他萨满对其充满敬畏，整个仪式在众萨满的配合中有条不紊地进行并顺利

---

① 萨玛，即萨满，当地人口语。

② 穆昆达，满语，氏族族长。

③ 《宁古塔纪略》中译作“叉马”。

完成。

继1992年家祭仪式培养过一批萨满以来，此次家祭仪式肩负着又一次新萨满的选拔和培养的任务。新萨满由家族中的男子和妇女自愿报名，通过数周的学习并且在这次家祭活动中担当部分角色，经过锻炼而完成他们从族人到萨满的蜕变。笔者对本次参加瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式的17位萨满的出生日期、民族、籍贯、身份/职业、联系方式、师承关系、承担角色、从艺经历、活动区域、家庭迁徙、经济状况等情况都做了详细调查。

3. 瓜尔佳哈拉萨满家祭的禁忌

“禁忌是对于社会行为和信仰心理活动加以约束限制的传统观念和做法的总称。禁忌的警戒作用是十分显然的，它明确警告行为人小心翼翼，不可疏忽大意，随时随地要躲过危险的惩罚或灾祸的报应。尤其是在农事、渔事、猎事、牧事关键程序的祭祀活动中……禁忌的维护保障作用也同样十分突出。”① 成为萨满后一是严禁吃狗肉、戴狗皮帽子（因祖先游猎时狗是有功者）；二是不准跳大神当巫医神汉；三是不准逛产房、不抬亡人，否则视为不洁，防碍敬神祖。

笔者在对萨满的采访中了解到：瓜尔佳哈拉家祭祀中也存在明确的禁忌，例如在祭祀过程中所有的参与者都必须脱帽；不许孕妇、癫痫者（精神病患者）、着孝服者和戴狗皮帽子者入祭；在祭期内不许借讨债、还债、不许争吵，更不许打闹开玩笑；萨满在表演过程中不能穿裤子，要穿裙子或大褂把双腿盖住，否则是对神灵的不敬；族人在吃小肉饭时不能用筷子，而且要全部吃完；在仪式进行过程中，萨满正前方不可以站人；祭猪神所用的猪应该为黑色公猪并且是由自家亲自饲养等等。对于仪式中的禁忌，族人们虔诚的遵守以免触犯神灵；“外人”则应该尊敬他们的文化习俗，主动了解和遵守。在实际的田野考察中，笔者发现，一些禁忌已经不那么严格的要求了。例如：由于客观条件有限，祭祀猪神所用的不一定是黑猪，也不一定是由自家亲自饲养的。

---

① 乌丙安：《民俗学原理》，辽宁教育出版社2010年版，第206页。

4. 满族萨满祭祀崇拜对象

满族的萨满信仰，起源于氏族社会的自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜。

（1）自然神崇拜

“初期的万物有灵观念认为，自然界的一切都同人类一样，是有意志有灵魂的，只要人类设法与之沟通，它们是可以按照人类的意志而变化的。因此出现了对自然的崇拜。自然崇拜的产生，说明了人类当时在自然面前的软弱无力。”① 瓜尔佳哈拉萨满祭祀中的“祭星”、“换锁祭”则是族人出于自然崇拜的祭祀仪式。

（2）图腾崇拜

满族、萨满的图腾崇拜，是在自然崇拜的基础上发展起来。满族祖先相信他们与某种动物或植物之间有种特殊关系，就把它作为自己氏族的图腾加以崇拜。它是将某些具体的崇拜物（如鹰、虎、豹等动物），抽象为一种相对稳固的观念，并进一步物化为徽标或图案进行崇拜。女真人曾以柳为家法，供于堂子，在满族民间故事中，对柳的崇敬更是不胜枚举。从在东北出土的大量文物中，也可以证实满族先世对柳树的崇敬之情：如在石器上经常雕刻柳叶花纹、箭头、骨针也制成柳叶形状等。如果说自然崇拜是一中广域的、盲目的信仰，那么图腾崇拜就是某一氏族部落特定的、有目标的信仰。

（3）祖先神崇拜

“原始部族在万物有灵观念的支配下，除崇拜自然神，还崇拜本氏族、本部落的祖先神，将氏族的始祖或历史上对本族有功绩的鬼魂作为尊崇的对象，进行周期性的祭祀。”② 乾隆十二年（1747）颁布的《钦定满洲祭神祭天典礼》对满族萨满祭祀仪式的祭祀对象要由自然崇拜转向祖先崇拜的规定。从对自然神的崇拜到对祖先神的崇拜完成了萨满信仰由崇拜自然到崇拜人本身的转变，这无疑是一种人类社会的进步，它表明了先民们对人类自身力量的信赖程度的提升。在瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式“甩香碟”中，祭祀的就是南位祖

① 傅亚庶：《中国上古祭祀文化》，高等教育出版社2005年版，第14页。

② 同上，第47页。

匣内对部落有贡献的6位神祖。祖先神逐占居萨满神神系中的重要地位。家萨满是氏族萨满，是以氏族神为其神灵的。

5. 满族萨满祭祀仪式种类

祭神树：满族在南北朝时被称之谓“勿吉”人，勿吉译成汉语是森林，因此勿吉人就是森林之人，这是因为满族的先民是渔猎民族，只有森林和河流才可以取之猎物，才能生存下来，因此要祭神树。

换索（锁）：满语“Fodo”，汉译“柳树”。民间俗称“佛多玛玛”、“子孙娘娘”。祭祀的仪式在民间称为“换索”。满族的萨满祭祀是以“万物有灵观”为其哲学基础。因此，萨满祭祀的对象除了动物以外，对植物的崇拜也在萨满的祭祀仪式中得到了充分体现。笔者在采访中得知，满族先人看到柳树是春天最早发芽的植物，因此的认为柳树的繁殖能力非常强，柳树在满族人心中是多子多孙的象征，于是把柳树视为神树并进行崇拜，这体现了满族萨满祭祀自然崇拜的特色。祭祀时取各色布条和纸条系在柳树上。把子孙绳[①]的一端系于带在子孙们的脖子或手腕上，取其吉祥、平安、子孙旺盛之意。萨满祭祀活动的“换锁”有“树柳枝求福”之说，即为典型之例。“若是行‘换索’仪式，则由两个萨满腰系西沙，手执依姆钦，手舞足蹈唱着神歌奉祀‘佛多玛玛’。如果是平时换索，只请栽力[②]念神词，不动鼓，不跳舞，一切从简。”[③]在瓜尔佳哈拉家祭里，“换索”祭的形式属于后者，老萨满只进行念神词。

祭星：满语“乌什哈”，汉译为“星”。满族先民长期狩猎。渔猎民族长期生活在在深山野林容易迷路，靠七女星、北斗七星等众星指方向。祭星就是报答星神的恩情。作为自然崇拜观念反映之一的“星祭”如实记录了满族劳动群众对“北斗”或“北斗星”的崇信与他们同自然的依赖关系。“星祭”是在秋季九月以后的夜里，星斗齐全、熄灭屋内灯火，清净无声，在房门内或房门外东面设祭桌，全族人跪地、萨满默诵祈祷词。叩头礼毕，众人站起，院里升一堆篝火，屋里亮灯，祭星萨满将碗内猪零件、盆内碎肉往火上洒（用手

① 经过萨满祭祀的索绳，又叫“子孙绳”、“长命绳”。

② 栽力，满语，辅祭者。

③ 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社2005年版，第192页。

抓洒)，边洒边喊“乌勒滚索”(大喜呀)。最后全族人按辈份站好，仰脸向东南望一分钟。仪式结束。瓜尔佳哈拉家族的祭星仪式已经是简化了的仪式程序。众萨满在院里升一堆篝火，众萨满围绕篝火边拍手边念无旋律神词。

背灯祭：是满族星辰崇拜的的祭仪，是最具满族特色的民间风俗。“背灯所祭的神姓氏不同，祭祀神也有差异，但主要是‘顺星’。这是一个泛称，一般是北斗七星、三星等。除顺星之外，还有各姓供奉的神，如‘奥都玛玛’等”① 关于“背灯祭”有个传说，明朝万历年间，东北出了一个脚踏七星的真龙天子。明帝担心将来危害自己的皇权，下令辽东总兵李成梁捉拿处死。李总兵听说他帐下一脚上长有七个红痣的马童小罕子，就是明帝下令要缉拿的对象，决定派兵捕捉。李总兵的小妾喜兰闻讯，让小罕子深夜骑马从李府的后花园逃走。李总兵查明小罕子系自己的小妾放走，便将喜兰剥得精光活活打死。后来小罕子称汗为王，敕封喜兰为万历妈妈，年年设供祭祀。因她去世时赤身裸体，祭祀时人定要在晚间的背灯下举行，故称背灯祭。背灯祭是在家祭的第二天晚上或第三天晚上，夜深人静时举行。瓜尔佳哈拉萨满在仪式中，六位萨满两人一排分别手持不同乐器，坐在神案前边摇晃乐器边演唱神词。

栓马祭：满族栓马祭（也叫栓他合马）缘于满族先民习武狩猎均要骑马。所以满族是马上民族，马于人是有功的。他合马是全族栓的，平时不准乘骑，拉车不许坐妇女，年节以单槽喂以好草料。据关家凯老人口述：他合马是三四岁白色或兔灰色的长鬃长尾公马或儿马。祭祀开始，穆昆达与达萨满检查室外马槽，派人刷洗马毛，换新笼头，马尾栓红布条。蒸糕、放桌、摆供品分别进行，达萨满口诵祭词（单有满语祭词)，译为汉族语言意为“仅遵许下的栓马的口愿，备白马以祭献，愿神享用”。接下来是萨满系腰铃跳一铺神。打鼓把马栓在屋里。马头朝向佛爷板，手捧香碟熏马，马打响鼻了，用小槽给马添草献食，把酒杯放在马前给马献酒。两个年轻萨满绕马一圈，引马头冲外，达萨满领马奔向大马槽，将马身上的酒杯取下，为马添草料，马祭结束。因瓜尔佳哈拉家族无条件养他合马，所以族自解放后栓马祭没有进行过。但是在伊穆察

---

① 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社 2005 年版，第 197 页。

哈拉的家祭仪式中见到了简化了的“栓马祭”仪式。

祭神鹰：满族人把鹰、蛇、虎、豹等凶禽猛兽奉为有“灵”，并将其视为神灵崇拜。“在北方民族的萨满教中，灵禽崇拜普遍存在，其中最典型的是鹰崇拜。鹰祭为世居白山黑水地域的满族亘古沿袭下来的古祭。”① 祭祀时，萨满身穿神裙、头带神帽、手持神帽上的长飘带起舞，表现带着阳光的鹰神凌空飞翔的雄姿。鹰神是萨满最重要的守护神，众恶魔因它的到来而惊遁。在瓜尔佳哈拉萨满祭祀中，祭神鹰的仪式已经不再进行了。但是伊穆察哈拉家族的萨满祭祀中，笔者看到了祭祀神鹰的仪式。祭祀仪式中伊穆察哈拉萨满舞蹈时模仿神鹰展翅高飞的情景，表现了原始族人对神鹰的崇拜和敬畏心理。

祭天：满语“Somo”，汉译“索莫”，俗称“索罗杆”。“祭天”是在院内的索罗杆旁举行。索罗杆也称“神杆”、“通天柱”，为一木制长杆。立杆祭天，是满族萨满祭祀的重要仪式。索罗杆上头有一个方锥木斗。祭祀时木杆的顶端用猪血祭之，杆身上部用稻草捆绑，将宰杀后的猪的各个部位都取一些放到草中，也会将猪的内脏也缠绕上去并撒上一把谷迷。

方锥木斗里面的供品是用来喂乌鸦和喜鹊的，喜鹊和乌鸦古时候救过努尔哈赤，满族人忘不了它的救命之恩一直将乌鸦和喜鹊作为神鸟来祭祀。立这根索罗杆子，就是为了叫过往的喜鹊、乌鸦在托盘上落落，歇歇脚并平时不准捕杀，在刺绣品上也不准出现乌鸦和喜鹊的图案。这些行为都有感谢乌鸦的意思。祭天的另外一个原因则是因为满族祖先是渔猎民族，居无定所，走哪住哪，都要搭帐篷，支锅做饭煮肉，还要杀猪祭天，古时祖先认为有了天和地，才能生长万物，从而有了森林和猎物，我们才能生存下来，所以民族习俗流传下来祭天，它也体现了远古的满族文化和生活方式。

领牲：是满族萨满祭祀中的首祭，祭祀的主要是猪。祭祀前，把一头黑色公猪抬到神堂（原意是使猪自己走入神堂），用酒倒入猪耳朵，猪头甩动，叫做“领牲”。在仪式中，猪头动象征神已经认可猪可以作为牺牲，可以领受此供品。如果猪不扇动耳朵，说明萨满本身不净、神器不洁、就是族人不敬，神

---

① 王宏刚、于晓飞：《北方萨满文化》，四川文艺出版社2007年版，第83页。

不认可。因此萨满还需要再试，直到穆昆达高喊一声“领牲”，族人互相道喜祝贺。领牲后，将猪宰杀并卸成八大块，煮成七成熟，捞出在神堂前“摆件子”，之后，众萨满围绕“神猪”开始进行“祭神猪”。在瓜尔佳哈拉的祭猪神仪式中，萨满两人一组在同肯的伴奏下，腰系腰铃、手持单鼓、唱神词。“祭神猪”后，猪肉继续煮熟，族人们一起分享，称为“喜肉”。

关玉林收藏的《吉林、宁古塔等处·郭宸瓜尔佳氏、尼雅哈那家族·祭祀例文（特合本子）》[①] 中记载的祭祀仪式还有“添人进口祭”、“打糕祭”、“出兵祭”、“回兵祭”、“苏子叶祭”、“水团子祭”、“借房子祭”、“盖新房子祭”、“新萨满话祭”、“病安祭”、“回兵祭”、“升官祭”、“白酒祭”、“公祭”等。但是大多数祭祀因多年没有人家单独举行，因此已经失传或者多年不再进行了。

6. 瓜尔佳哈拉萨满家祭仪式场所

宁安瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式在村里的依兰岗满族文化室举行。依兰岗满族文化室是瓜尔佳哈拉家族族人自筹资金3万多元资金建成。满族文化室由两间房屋组成，面积130平方米左右。宁安瓜尔佳哈拉萨满家祭分为室内和室外两个场所。其中一间较大的西屋[②]面积70.5平方米，是室内祭祀的主场地，室内设神堂，神堂西壁上设有祖宗板[③]，祖宗板上放着佛爷匣子，里面装着神诋、谱册、香碟、供器等。下为神案，神案上放有木制香碟，各家不一，瓜尔佳氏祖先居长白山六道沟，就摆六个香碟。神案为祭神灵、祭祖宗神、祭猪神和背灯祭之地，另一面墙壁上则悬挂着“公德榜”，上面记录着修建祭祀房时族人捐款数额，以用来表达感激之情；另一间房屋面积60平方米，是一个套间，外屋是厨房，用于做祭祀的供品和族人的晚餐；里屋则挂有祖先画像和家族汉文族谱，至于满文族谱则收藏起来，平时不能观看，大年初一族人都会来这里拜祭。室外院落中央立有一索罗杆，满语“Somo”，汉译“索莫”，俗称“索罗杆”。其为一木制神杆，顶端有一个方锥木斗，木杆顶端用猪血祭之，

---

① 满汉合璧词，意为“神本子”。

② 满族人重礼仪，崇拜祖先，以西为上。

③ 祖宗板，置于神案后面的墙上，是供奉祖先神的神板。

杆身上部用稻草捆绑，再将带血的猪内脏和谷米缠绕在上面，为祭天、祭星之地。





室内祭祀现场（神堂）



室外祭祀地点（索罗杆）

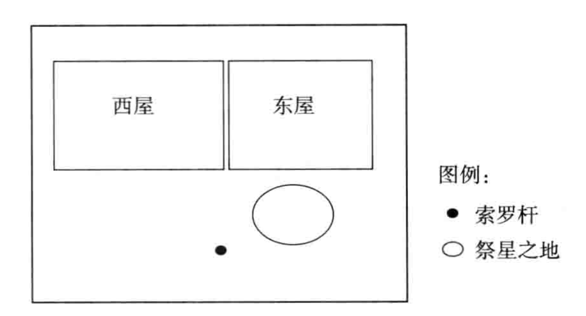
7. 瓜尔佳哈拉萨满家祭仪式过程及仪式音乐

刘桂腾在《中国萨满音乐文化》一书中解释“所谓‘仪式情境’，是指在特定的时间、特定的地点又特定的宗教禁忌所构成的意识环境。就撒满祭祀仪式而言。每个民族中形成的意识情境，都有其相近甚至相同的因素。仪式情境为仪式主角——萨满建构了一个仪式角色行动的框架。脱离了意识情境，萨满的任何行为都是不可理喻的。因而，我们只有将萨满的音乐行为始终置于特定的仪式情境中来解读，才能理解并进一步阐释隐含其中的宗教象征及其社会意义。”[①] 曹本冶先生在他的书中写到：“仪式音乐，或仪式场合中使用的音乐，是仪式中音声行为的一部分，要了解仪式音乐，必须从它所处的信仰认知模式以及意识体现行为的整体环境和意义中着手。信仰（概念和认知）、仪式行为、仪式中的音声（音乐）三者之间的联系及其互动关系，便是理解意识音乐在其生态环境中意义和内涵的关键，也应该是研究仪式音乐的主导理论结构模式。在此，仪式的音声是仪式行为的过程和产物，信仰则是行为过程和产物

---

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社 2007 年版，第 31 页。

的核心动力。”① 由此看来，仪式音乐的研究者对仪式音乐的研究必须先对其存在仪式情景进行深入研究。



依兰岗村满族文化活动室平面图

《宁安县志》对清朝末年宁安地区满族的萨满祭祀活动做了比较详细的记载：“满族每年举行两次家祭，祭祀时于上屋西炕排列木人或各色绫条以代表祖先，祭前之前一日，以黍米煮熟捣做饼曰打糕，粘后以食。戚族又选人为察玛，系腰铃持鼓跳舞，口诵吉词，众人击鼓相和，曰跳家神，祭用猪，歌猪肉置碗内供于神前，晚间撤灯而祭曰背灯，又立七尺七寸或九尺三寸高细木杆于院内南隔，置斗其上，形如浅碗，名曰祭杆（也叫做索木秆子），祭之次日献牲于杆前，谓之祭天，以猪肝及肠肺生置其中，用以饲鸟，又以猪喉骨带于杆，则再祭时则以新易旧。”由此可见，宁安地区的满族萨满祭祀活动在清朝末年是非常盛行的，其祭祀内容和形式已经形成一定模式并且比较规范。

笔者对宁安瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式全过程进行详细记录和研究，并对多名当地了解仪式的萨满和族人进行采访。据老萨满关家凯口述：“祭祀是指满族内各姓氏以血缘族姓为单位举行的祭祀祖先的一种活动。祭祀的意义是一年丰收是为富秋工作顺遂、添人进口、全家太平、老幼安康欢庆鼓舞、家族团聚而举行敬神（祖）祈安。满族祭祀跳家神还分跳猪神和跳馍馍神，是指祭祀神供献的贡品分，祭祀用猪为猪神，不用猪就是馍馍神。馍馍神还分，一是撒糕馍馍神它是因公祭，升官发财，添人进口，出兵安族，太平喜庆祭祀之用。

① 曹本冶：《思想－行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社2008年版，第33页。

二是打糕馍馍神，它是因全家太平，老幼安康。年景丰收，乃为富秋祭祀之用。三是黄米蒸饭，它是因疾病事故，过难许愿，跳神转为迹象，还原祭祀之用。四是。苏子叶馍馍神，它是因家道殷实，届夏採苏，椴叶包馍馍敬神祖祈安祭祀之用。五是水团子馍馍神，它是小孩有疾病许愿，换索并学萨满七日晌午祭祀之用。六是台喜玛馍馍神，它是因学萨满第五日午祭，用黄米面做成团子煮熟祭祀之用。七是豆面赶卷祭祀之用。祭祀的意义是一年丰收，请神和祖先吃席，叫“使唤猪”。一般是在每年的旧历十月初一以后，各家举行全族大祭，早期满族话叫“阿拉农依金皆”，即喜庆丰收的节日，祭祀用的猪，一般都是自养的全毛黑猪。瓜尔佳哈拉家祭仪式一般是在秋后举行，前后需要3时间。第一天准备祭祀时使用的物品和供品，主要包括震米、蒸糕和族人娱乐、祭星等程序。第二天举行祭神灵、祭祖先、祭神树、祭猪神和背灯祭等仪式程序。第三天举行祭天和换索祭仪式。

家祭仪式是一种喜庆活动，女萨满必在头上插花，身穿旗袍或长衫，男萨满也穿长袍或坎肩，腰间扎缎面绣花裙（二人一红一绿）和西沙（腰铃）。在举行各种祭祀时都要跳神（即舞蹈祈福），左手持鼓，右手持鞭，在同肯（抬鼓）和其他乐器配合下，边击依姆钦边唱神歌，边摆腰铃。神歌唱完后，还有专门甩腰铃，和着鼓点，前走后退，腰铃摆动得很欢，整个跳神过程在喜庆热闹的气氛中进行，富有民族特色。

2007年11月25日下午

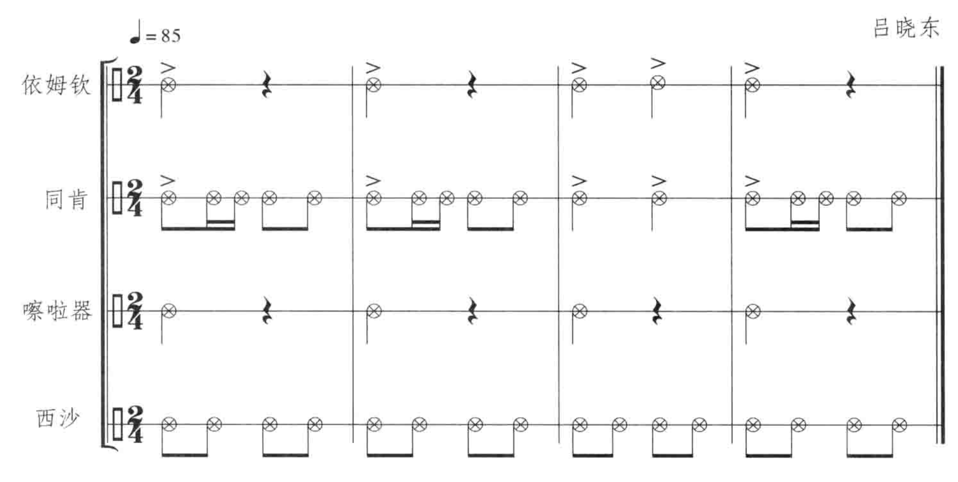
13：00　震米

淘米是把小黄米放到长方形器具中，进行滔洗，去掉米中的泥沙和杂质，以便加工称黄米糕和米酒，来供奉神祖之用。接着震米，把淘好的黄米放在槽盆内，插上秸秆，把米中水分控净，便加工成粉和蒸米。利用这段时间，族人在萨满的带领下可以随便系腰铃打手鼓来进行舞蹈，米滔好后，舞蹈结束。

这是祭祀前的娱乐。据老萨满关玉林解释，这是为了展现出满族是一个乐观向上、能歌善舞、有着悠久历史和灿烂文化传统的少数民族。瓜尔佳哈拉家族的祖先们则以他们坚强的性格、剽勇骁悍的精神战胜邪恶妖魔，克服严酷自然，开创了幸福生活。

族人们两人一组共有四组表演者在神堂内舞蹈，舞蹈者腰系西沙、手持依姆钦，在同肯和嚓拉器配合下，摆动胯部，腰铃随之左右摆动发出唰啦声响。围观人群皆满面笑容、跃跃欲试。

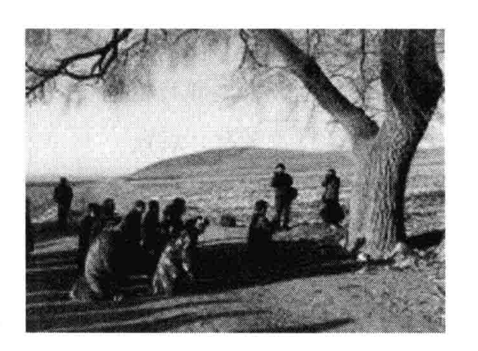
《震米》



（宁安依兰岗村关君泰等演奏　吕晓冬采录、记谱）

14：25　神树祭

满族在南北朝时被称之谓“勿吉”人，“勿吉”译成汉语是森林，因此“勿吉”人就是森林之人，这是因为满族的先民是渔猎民族，只有森林和河流才可以取之猎物，才能生存下来，因此要祭神树。由达萨满带领下，众萨满和族人紧随其后，到离家50米左右的神树前叩拜。通过这种方式向神灵传达关家祭祀的愿望。



神树前的叩拜

15：16　升猪（第一次）

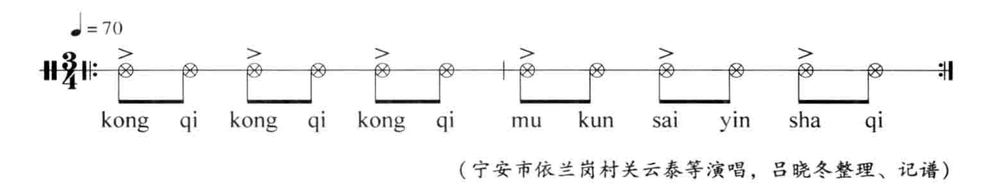
在院内宰杀第一只猪，在以往的祭祀中选用由自家饲养黑毛猪，这次由于

条件不允许则选用了白毛猪。由此可见，某些禁忌要求在族人中已有所松动，不如以往那么严格了。

18：46　祭星

作为自然崇拜观念反映之一的“星祭”如实的记录了满族劳动群众对“北斗”或“北斗星”的崇信与他们同自然的依赖关系。因渔猎民族长期生活在原始森林中，对方向和时间是依靠“星辰”来确定的。瓜尔佳哈拉家祭的祭星仪式是被简化了的。天黑后，萨满在院里升一堆篝火，全体萨满围绕篝火，边拍手跳舞边念颂无旋律神词。神词大意为：祝愿家族平安。

《空齐歌》



（宁安市依兰岗村关云泰等演唱，吕晓冬整理、记谱）

2007年11月26日上午

07：02　神树祭

07：20　拜祖

瓜尔佳哈拉家族将其祖先画像供奉在“满族文化活动室”东屋。祭祀时族人按照辈分有秩序的跪拜祖先。每逢大年初一，也有来祭拜的习俗。

08：10　摆置神案、点香

“祭祀烧的香是‘达子香’。每年旧历七月十五日上山采达子香，阴干后轧成面，用净纸包好，以备祭祀焚用。在祭祀时把香碟内放上净灰，再放上一条达子香面点燃，这叫‘描香’。”①

08：21　佛波密（请神颂词）

“佛波密”，满语“颂赞”之意，用诵唱的方式表达，一般用以仪式开始之时，俗称“神头”。当地人称为“佛罗秘”。佛波密是由达萨满选一名演唱

① 《宁安县志》，黑龙江人民出版社1989年版，第693页。

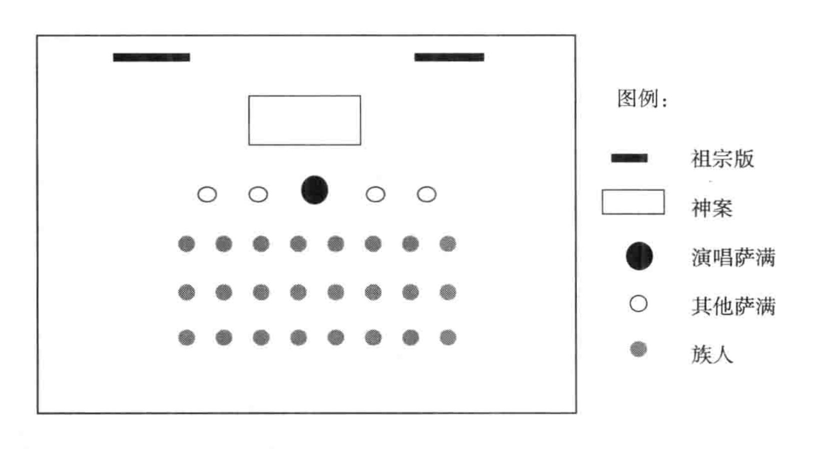
比较熟练的萨满进行的一种不使用萨满乐器伴奏的“清唱”。神词的内容主要是说明生活在某个地方的某个家族要进行祭祀仪式来孝敬某位神仙或祖宗神。目的是为了向所祭祀的神灵请示，希望实现美好的愿望同时获得保佑。



佛波密

在室内举行，内全体萨满和族人跪于神案前，由一位萨满唱请神颂词，唱罢一段由达萨满吩咐，全体族人向神灵磕头。

演唱萨满：安淑清



乐器演奏位置图——佛波密

《佛波密》



（宁安市依兰岗村关家生演唱，吕晓冬整理、记谱）

8：51 甩香碟（第一铺）

甩香碟，是祭南位祖匣内对部落有贡献的6位神祖。据老萨满关玉林讲述从前瓜勒佳氏朝祭是舞铁练刀，因为在康熙十五年（1750）时，族内大部分随巴海将军移驻省城吉林乌拉，把全套的祭器带到吉林，所以现在宁安瓜尔佳哈拉没有铁练刀，因此就改用香碟（香撇列）来代替铁练刀。

男女萨满手持“达子香”在胸前，由近向远画圈，画一圈为两拍，同时唱神词。两位萨满始终站在神案前，并无任何舞步，也不使用乐器，在同肯、和嚓拉器的伴奏下演唱。


甩香碟

萨满：关伟、安淑清

9：26 甩香碟（第二铺）

萨满：薛萍、关君泰

《甩香碟》

♩ = 60

男萨满

zhan zhu hun nu lu po | a de na de ai da pie
zhu lu wei xiang an po | zhu lun shen bai da pie

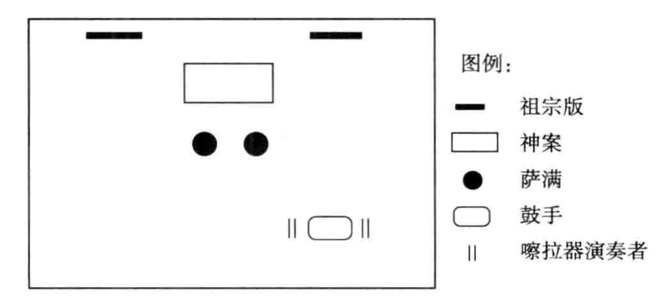
女萨满

同肯

嚓拉器

a ye wei xiang an po | a de na de ai da pie
wo yun suo ai li ke | su tong sa me sai li kai

（宁安市依兰岗村张连凤、关伟演唱，吕晓冬采录、记谱）



乐器演奏位置图——甩香碟

10：11　佛波密（送神颂词）

10：29　送佛爷

由一位得高望众的老萨满跪在神案前演唱神词并在外姓人的帮助下送神灵。

萨满：关家生

《送神》



（宁安市依兰岗村关家生演唱，吕晓冬整理、记谱）

10：44　撤神案

供品由外姓人吃完，酒洒于地上意为给神灵敬酒。

10：58　佛波密

为请神（祖宗神）颂词，清唱，室内。

11：12　摆腰铃（第一铺）

摆腰铃，是祭北位祖匣内的九位始祖神（也叫始母神）。一共进行两铺。



摆腰铃（演唱部分）

“摆腰铃”分为演唱和舞蹈两个部分。整个祭祀在同肯和嚓拉器伴奏下进行。男女萨满先是站立在神案前在边演奏依姆钦边唱神歌，曲调和“甩香碟”相似。唱完一段后在演奏依姆钦和腰铃的同时，开始一起向后退，六拍退一步，共退六步，之后两位萨满围绕神堂一周，每八拍向前走一步，直至回到神案前站好，开始下一段神词的演唱。

《摆腰铃》



（宁安依兰岗村关兆明、关海霞演唱，吕晓冬整理、记谱）

“摆腰铃”与“甩香碟”曲调基本相同，但歌词内容不同。另外，“摆腰铃”边演奏依姆钦和西沙边演唱，并伴有舞蹈。

萨满：关兆明、关海霞

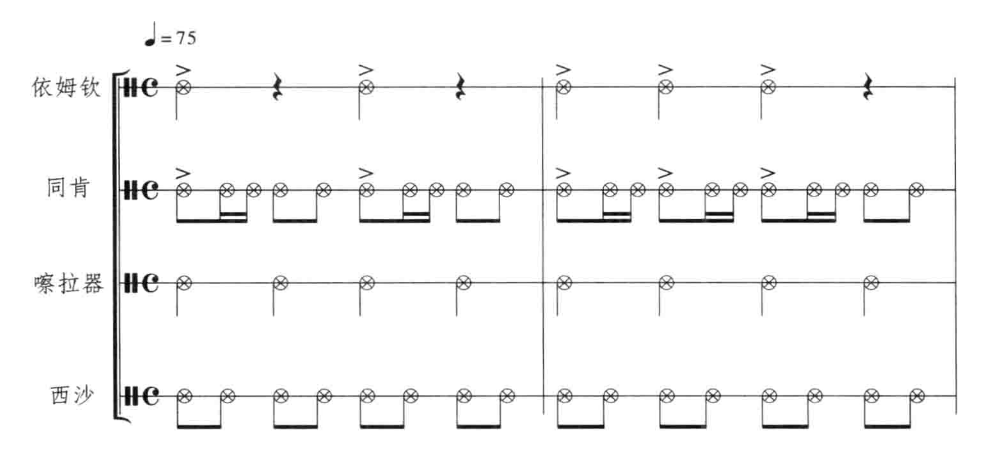
11：37　摆腰铃（第二铺）

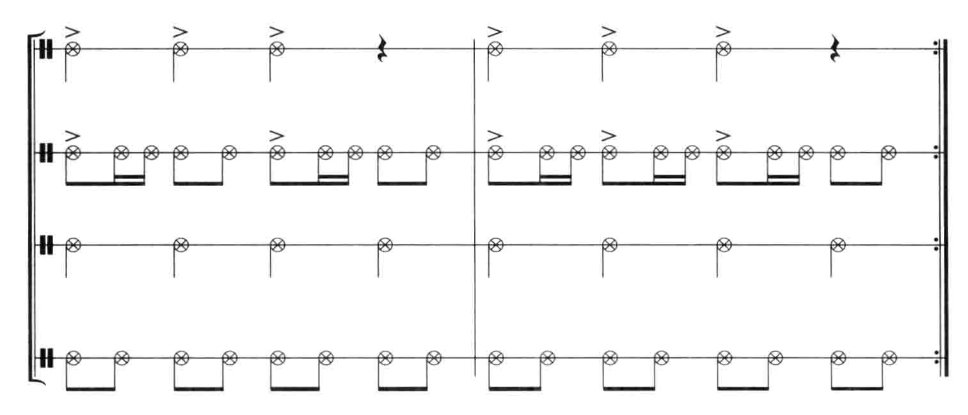
萨满：关文才、宁莲春



摆腰铃（绕场部分）

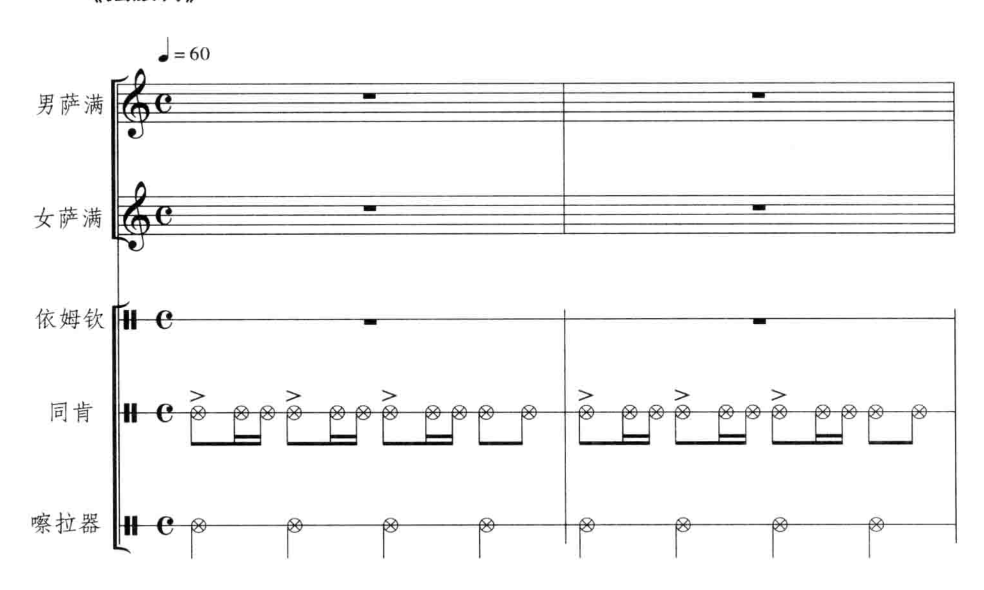
《摆腰铃》

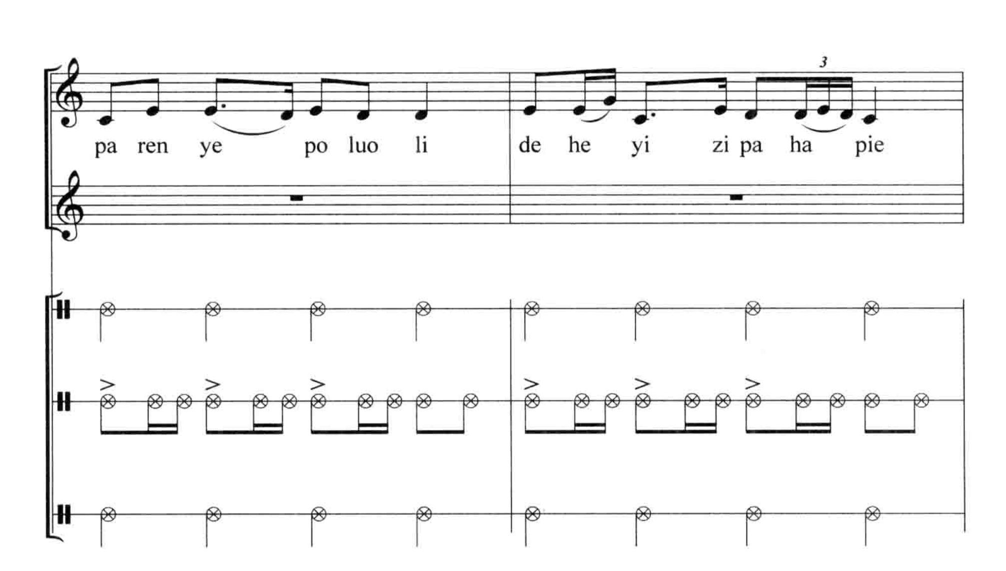




（宁安依兰岗村关兆明、关海霞演唱，吕晓冬整理、记谱）

《摆腰铃》







（宁安依兰岗村关兆明、关海霞演唱，吕晓冬整理、记谱）

12：10 佛波密

送神颂词，上午祭祀结束。

2007 年 11 月 26 日下午

13：30 领牲（第二次）

这是第二次献牲。族人把第二只准备献祭的猪捆好，抬到室内神案前给老祖宗看，原为猪自己走入神堂。用酒倒入猪耳朵，猪头甩动，叫做“领牲”。猪头动象征神已经认可猪可以作为牺牲，穆昆达高喊一声“领牲”，族人互相道喜祝贺。

13：57 摆腰铃（第三铺）

萨满：关家生、刑玉霞

14：26 升猪

“升猪”（不能说杀猪）是将猪抬到祖宗桌前，族人跪下，萨满往猪左耳倒酒，猪耳扑愣一下意为祖先领牲，开始杀猪。在室内进行，将准备献祭的猪宰杀。

15：12 摆神猪

领牲后，将猪宰杀并卸成卸成十一个大块，煮成七成熟，捞出在神堂前重

新拼好称为“摆件子”。族人磕头之后，众萨满围绕“神猪”开始进行“祭神猪”。

15：30　佛波密（请神颂词）

15：45　祭猪神（第一铺）

祭猪神，也叫跳活猪神。萨满两人一组在同肯的伴奏下，腰系腰铃、手持单鼓、唱神词。“祭神猪”后，猪肉继续煮熟，族人们一起分享，称为“喜肉”。曲调、表演形式与甩香碟基本相同，歌词内容有所变化。一共进行五铺。表演萨满：关云泰、张连凤

16：15　祭猪神（第二铺）表演萨满：关君泰、宁莲春

16：42　祭猪神（第三铺）表演萨满：关做杉、关宝库

17：12　祭猪神（第四铺）表演萨满：关伟、安淑清

17：47　祭猪神（第五铺）表演萨满：关丰泰、薛萍

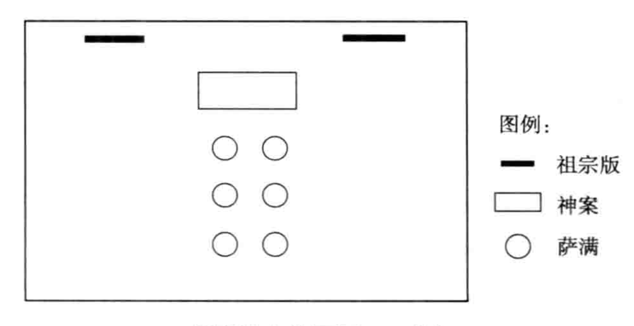
18：20　佛波密（送神颂词和请神颂词）

20：37　背灯祭

瓜尔佳哈拉家族的背灯祭是祭祀两位达玛法始祖神。仪式在室内举行，要求族人在室内不得发出声响，室内熄灯并且不得有一丝光亮。相传满族的这一习俗是因为要纪念李总兵的小妾对努尔哈赤的救命之恩。

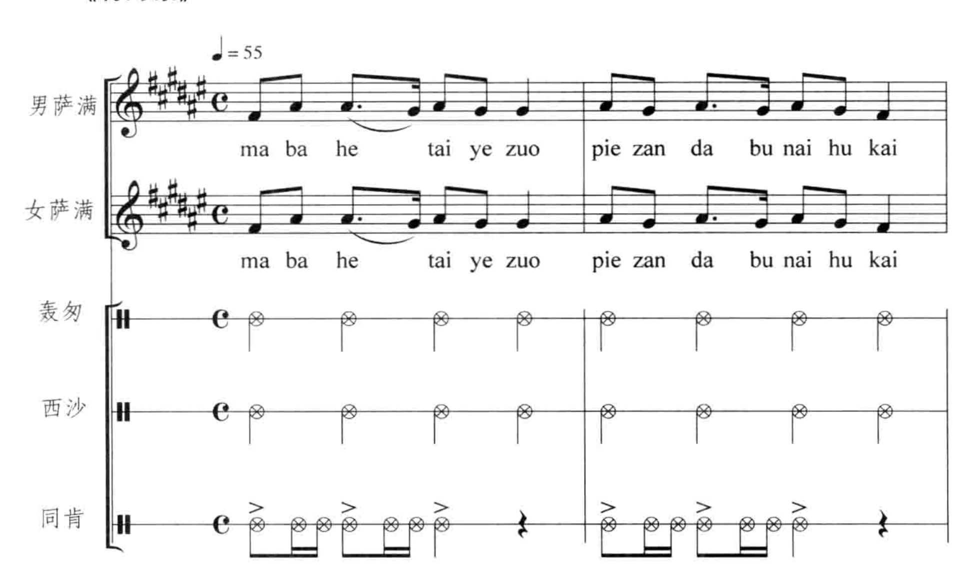
祭祀时由六位萨满一起表演，两人一排，坐于神案前演唱神词。手里分别持依姆钦、轰勿和西沙。

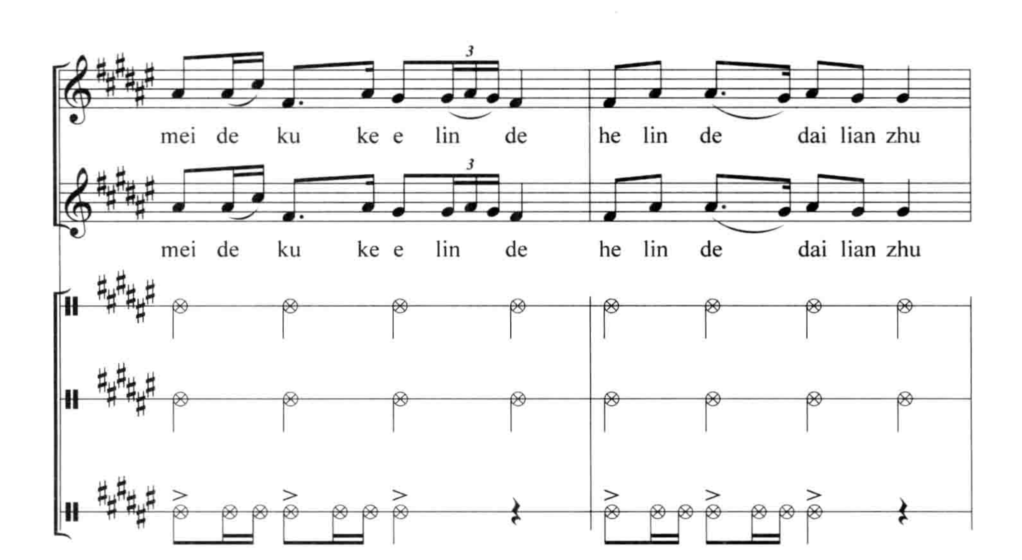
萨满：关伟、刑玉霞；张连凤、安淑清；关兆明、关海霞

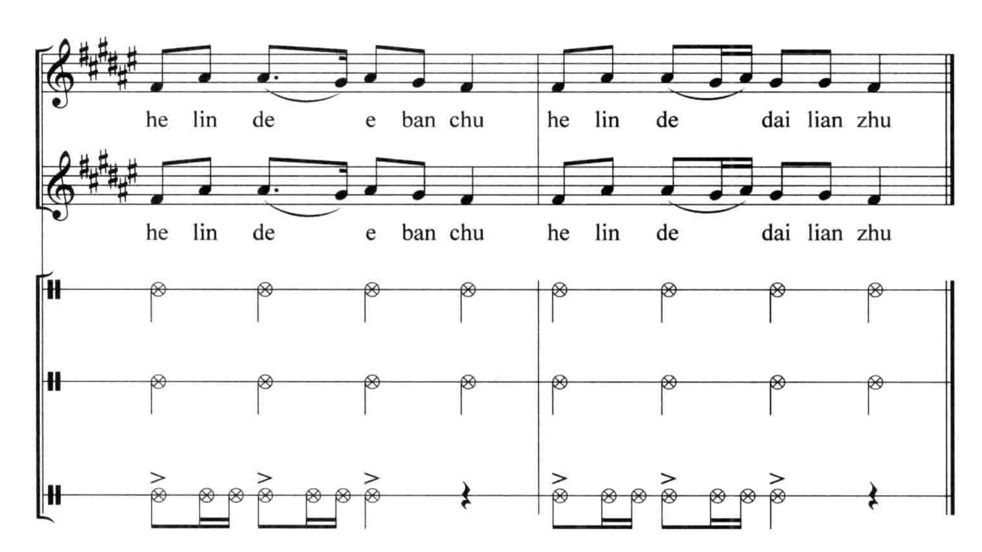


乐器演奏位置图——背灯

《背灯祭》


♩= 55
男萨满
ma ba he tai ye zuo pie zan da bu nai hu kai
女萨满
ma ba he tai ye zuo pie zan da bu nai hu kai
轰匆
西沙
同肯


3
mei de ku ke e lin de he lin de dai lian zhu
3
mei de ku ke e lin de he lin de dai lian zhu



（宁安依兰岗村关伟、刑玉霞、张连凤、安淑清、关兆明、关海霞演唱，吕晓冬整理、记谱）

19：08　佛波密（送神颂词）

19：25　割三块生猪肉给族长吃

2007 年 11 月 27 日上午

7：30　搓麻绳

外姓人为祭天搓麻绳。

7：45　牲猪（第三只猪）

在院内牲猪并将猪的内脏用麻绳绑于索罗杆上，为祭天做准备。

8：10　准备神案

8：18　佛波密（请神颂词）

祭祀天神，在室外举行。

8：45　做小肉饭

9：52　吃小肉饭

族人拜祭过祖宗后，聚集在院内吃“小肉饭”，不可以用筷子，用树枝之类并要全部吃完。表现了古代祭祀的习俗，是为了让族人亲自体会祖先昔日艰苦创业的生活，这也是一种纪念，告诉后人不忘根本、珍惜今天的幸福生活。

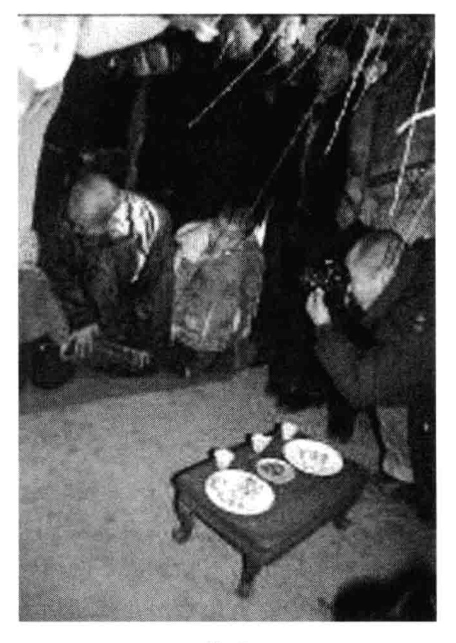
10：25 烤猪皮



烤猪皮

11：22 换索祭

“换索”也称“戴锁”，是祝愿戴索儿童福禄寿绵长、吉祥幸福的一种仪式。笔者在采访中得知，满族先人看到柳树是春天最早发芽的植物，因此认为柳树的繁殖能力非常强，柳树在满族人心中是多子多孙的象征，于是把柳树视为神树并进行崇拜，这体现了满族萨满祭祀自然崇拜的特色。民间俗称“柳树”为“佛多玛玛”、“子孙娘娘”。儿童们把彩线系在脖颈上，跪在祖先神像或柳树前，以象征孙如枝之繁，如叶之茂。每年祭祀时都要为儿童“换锁”，直至男婚女嫁。古代也起着记录人丁的作用。这种祭祀活动反映了满族初民的祖先崇拜和生殖崇拜观念。



换索

老萨满关家生给族内三个孩子做换索祭，萨满与族内的孩子跪在神堂前。老萨满演唱神词。

《换索》





（宁安依兰岗村关家生演唱，吕晓冬整理、记谱）

（三）宁安瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式的传承

“调查中证明，传承人的系谱从时空条件的综合寻根考察，大致有两条线路：一条是家族传承的代代世袭相传的血缘传承系谱；另一条是社区传承的扩散外传的地缘传承的系谱。前一种多是家传，后一种多是师传。”①

在北方萨满文化习俗的调查中发现，萨满的传承方式有的是在本族人中用遴选萨满继承人的仪式培训传人，是纯正的世袭萨满，但并不意味着必须是直系血亲的继承，而是从晚辈青年男女中由老萨满物色品性高尚、有领悟条件者担当；有的是在部落中从事公祭神职的萨满，则在全部落中挑选非亲属的晚辈青年继承。宁安瓜尔佳哈拉萨满传承方式属于前者。

瓜尔佳哈拉萨满的传承方式从其仪式音乐的特征来看，旋律及表演形式的重复性强，口传心授成为其主要的传承方式便可以理解了。《吉林、宁古塔等处·郭宸瓜尔佳氏、尼雅哈那家族·祭祀例文［特合本子］》里面收录了仪式所使用的全部音乐的简谱曲调和音译满语神词。由此可见，随着参与对象文化水平的提高，运用文字的传承方法渐渐被使用。但是，大多数萨满并不知道自己所唱神词的具体含义，也不是从谱例学起。瓜尔佳哈拉家族的人们在孩提时跟随父母参加祭祀活动，在民俗化过程中对萨满家祭程序以及音乐已经深入身

① 乌丙安：《民俗学原理》，辽宁教育出版社 2001 年版，第 323 页。

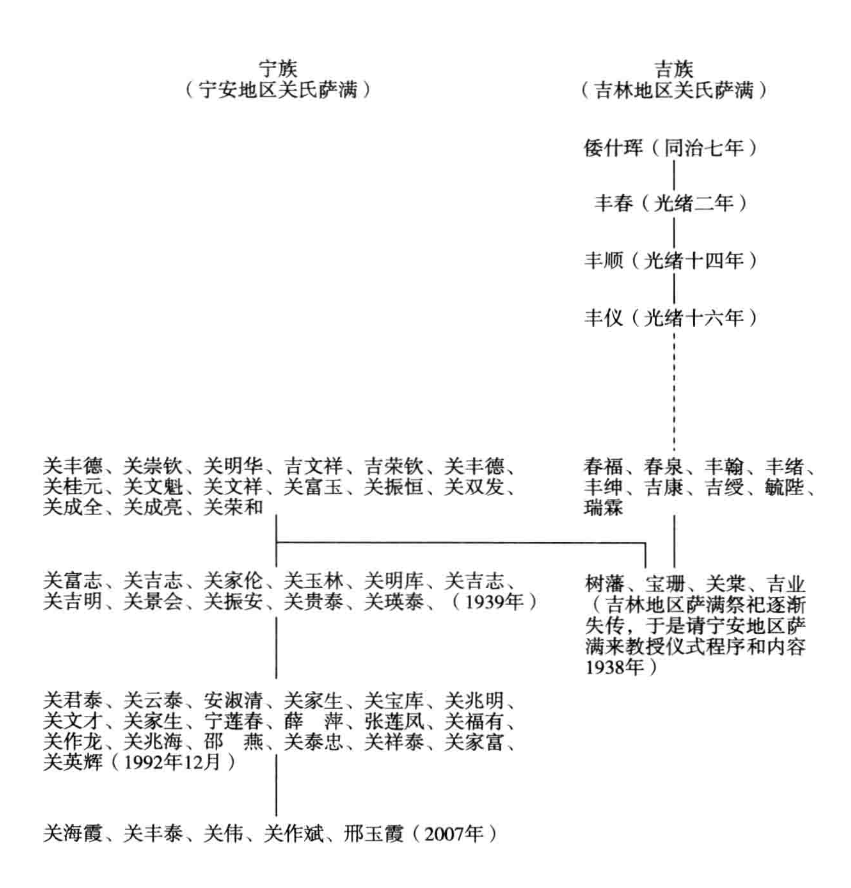
心。成年后，当达萨满宣布要培养新萨满时，本家族有资格成为萨满的年轻人便可跟随达萨满和老萨满们学习祭祀的基本程序、内容以及曲调、唱词和乐器的演奏。随后，参加临近一次的家祭活动，进行“实习”，便完成了萨满的学习，成为一名萨满。

瓜尔佳哈拉萨满家祭的主持者及表演者——萨满。瓜尔佳哈拉萨满有“愿萨满”和“关萨满”。“愿萨满”是由于老人许愿，愿望达成便让家里的晚辈学习萨满；“关萨满”一般指由族里有名望的长辈推荐并学习成为萨满。

顺治初年，瓜尔佳哈拉家族随他们的祖辈辗转来宁安驻防，部分族人留守吉林地区。光绪年间，丰春、丰顺、丰仪等人相继学习萨满，后病世，“吉族”[1] 有一段时间无萨满，长期不能举行祭祀。1938 年 11 月，“宁族”[2] 关荣钦、关明华到吉林联络修家谱、学萨满等事宜。由于长时间无法举行家祭仪式，吉族家祭仪式程序和部分唱词已经失传，于是吉族达萨满提出向宁族萨满学习。关明华回宁安邀来达萨满关丰德、吉文祥、吉荣钦几位萨满来吉林，教树藩、宝珊、关棠等人学习萨满。从吉林回来的几位宁族萨满不久又在宁安发展了一批萨满，其中就有健在的关玉林老人。自此以后，由于历史原因，瓜尔佳哈拉祭祀仪式很少举行，到了“文革”时期基本上已经不再举行。到了 20 世纪 90 年代，当时在世的四位老萨满为了不使家族的祭祀仪式失传，开会提议在 1992 年恢复家祭仪式，并发展新一批萨满，共 19 人，其中就有现任的达萨满关云泰、穆昆达关君泰。2007 年的家祭仪式也有培养新萨满的任务，共培养新萨满五人，他们都是上一界老萨满的徒弟，一同向他们学习，没有固定的师承关系。其传承谱系详见下表：

① 吉族：瓜尔佳哈拉生活在吉林的一支。

② 宁族：生活在宁安的瓜尔佳哈拉家族。



二、 宁安满族萨满仪式音乐的基本特征与比较

从古至今，人们在祭祀时都离不开音乐。《礼记·郊特牲》记载了传说中伊氏部落的乐舞——“蜡祭”是人们举行的一种祭祀万物的祭礼；在六代乐舞中《韶》是舜时期的乐舞，被运用在盛大的祭祀典礼仪式当中；《傩舞》则是西周宫廷每年秋季为驱除瘟疫和灾难而表演的乐舞。可见，以音乐为手段的祭祀仪式传统由来已久。“作为仪式行为的一部分，音声[①]对仪式的参与者来

① 曹本冶先生在《思想—行为：民族音乐学、仪式学、仪式中音声的研究》一书中提出，音声的概念应该包括一切仪式行为中听得到的和听不到的音声，其中包括一般意义上的音乐。

说，是增强和延续仪式行为及气氛的一个主要媒体及手段，通过它带出了仪式的灵验性。因此，信仰、仪式和音声行为时三合一、不可分割的整体。”①

宁安瓜尔佳哈拉萨满家祭仪式中，音乐作为萨满信仰思想观念的重要表现形式，并贯穿与萨满祭祀的始终。无论是在祭祀前的准备过程、还是各项仪式中，音乐都是不可缺少的。音乐、舞蹈、神话、诗歌、造型艺术、戏剧表演等多种艺术形式，在祭祀种都有生动的体现。

（一）瓜尔佳哈拉萨满仪式音乐基本特征

宁安瓜尔佳哈拉萨满家祭仪式音乐的使用重复性强是其特点之一，其中佛波秘、背灯祭使用旋律除颤音外基本相同。甩香碟、摆腰铃、祭猪神使用的曲调基本相同，伴奏乐器的配置和使用也基本一样。

1. 音阶调式

宁安瓜尔佳哈拉萨满家祭仪式音乐主要有两段旋律，由于萨满没有接受过专业音乐训练，同一个人演唱同一旋律时，每次演唱的音高并不固定，不同的萨满的演唱同一旋律时也是不一样的。其使用的音阶均为宫调式五声音阶，佛波密缺少羽音，而甩香碟（摆腰铃、祭猪神）中所使用音乐的音阶则只有三个音即宫音、商音和角音。音阶的此特点说明，在旋律中基本上只有大二度、大小三度和纯五度音程（旋律中并没有运用）的使用。协和音程的大量运用使旋律平和，不存在戏剧化的矛盾冲突。由两个大二度构成的三音列“do、re、mi”是满族传统音乐调式构成基础，也是仪式音乐调式基础。

2. 旋法

从宁安瓜尔佳哈拉萨满家祭音乐使用的音阶来看，音程关系谐和。神歌的旋律则进行以级进为主，起伏较少，旋律线平缓，基本没有起伏，属于吟诵性旋律，因此便形成了那种“说着唱、唱着说”的效果。这种旋律适合叙事和祷告的音乐内容，像是在与神灵在对话，充满了虔诚和安详的氛围。

仪式音乐在旋律发展中以小跳、重复为主。其重复有乐句的完全重复和乐

---

① 曹本冶：《思想－行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社2008年版，第13页。

句的变化重复。旋律中还常采用各种装饰音来调整律动、美化旋律、并形成了自己的特点。常用的装饰音有：倚音、颤音、滑音、波音等。此外，一些特殊的微升音和不稳定音也起到装饰的作用。这些装饰音为平稳、简单的旋律增添了许多光泽，产生了特殊色彩。

3. 鼓点的基本特征

所谓鼓点，就是艺人演奏鼓的节奏。萨满并不懂得节奏是什么，他们只知道“点”、“花样”等概念。因为鼓的节奏是萨满仪式音乐的灵魂，所以了解仪式中的“鼓点”也就是在探究仪式音乐的节奏。

由于萨满音乐的旋律有以上总结的的特点，因而，萨满音乐的艺术特色，集中体现在萨满套鼓的丰富变化以及艺术表演手法上。“满族萨满音乐中的鼓套组要有单点、三点、五点、七点以及由此而演化出来的其他鼓点。鼓以三击为一节的演奏规律，早在清代乾隆帝的《典礼》中就做了记载。它与民间萨满祭祀的老三点是一脉相承的。”[①] 总之，“鼓以三击为一节——以单点为基础构成鼓套，是萨满神歌节奏节拍上的鲜明特征”。[②]

鼓既是贯穿始终的道具，同时又是演唱和舞蹈的伴奏乐器。因而，鼓点的快慢强弱变化是节奏节拍的生命所在。举凡人物的喜、怒、哀、乐，场面的热烈、恐怖、阴森、欢腾以及各种情感的表现，都离不开鼓点的渲染、烘托。作为主要的伴奏乐器，其鼓点是整个仪式中的灵魂。

(1)“老三点”的运用

应用最广泛，流传最久远的“老三点”，常用在萨满歌舞表演。它适于舞蹈伸展的动作，由它为基础演化出来的“五点”、“七点”，以及这些鼓点的点缀和使用，构成了各种繁多而又富于变化的套鼓，是满族萨满音乐的魅力所在。

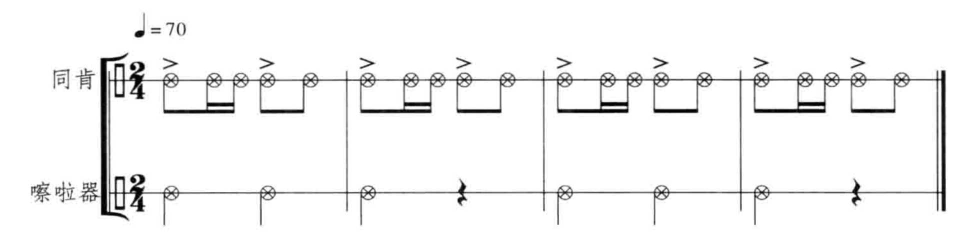
瓜尔佳哈拉家祭鼓点特点主要体现在同肯的伴奏上，是整个仪式中的灵魂。在《老三点》中，此鼓点运用在仪式前的准备活动中，它是在“老三点”的基础上发展起来的节奏类型。

---

① 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社2005年版，第228页。

② 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社2007年版，第92页。

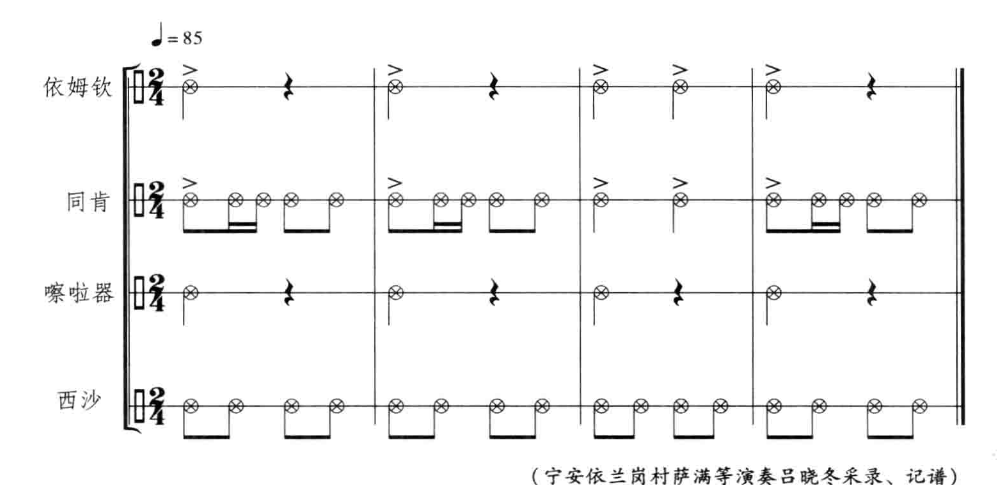
老三点



（宁安市依兰岗村鼓手关吉太等演奏吕晓冬整理、记谱）

（2）“老五点”的运用此鼓点为“老五点”也称“慢五点”，是在震米时的娱乐活动中和“甩腰铃”仪式中绕场环节中使用的。两位萨满一前一后绕神堂演奏，每八拍向前一步，第一拍踏出左脚直到第八拍踏右脚并继续演奏八拍，如此反复。萨满手持依姆钦、腰系腰铃，同肯和嚓拉器为其伴奏，每到强拍萨满击鼓增强鼓点，西沙则随左右摇摆发出声响，半拍一下。

《震米》



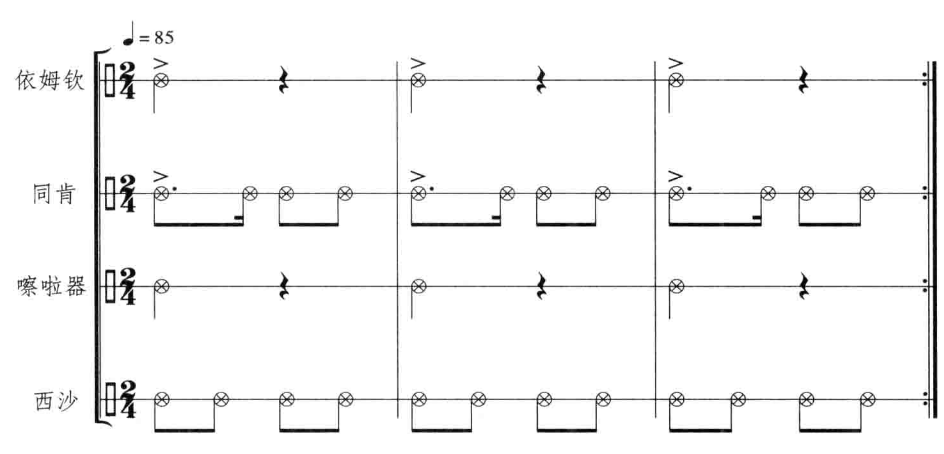
（宁安依兰岗村萨满等演奏吕晓冬采录、记谱）

（3）“单点”的运用

在“摆腰铃”仪式中，当两位萨满唱完神词后，两人开始边演奏依姆钦和西沙边边像后退，每六拍退一步，共退六步左右开始绕场表演。退后时使用

的鼓点为“单点”。

《单点》



（宁安市依兰岗村众萨满演奏吕晓冬采录、记谱）

（4）“老三点”的变化运用

在“甩香碟”的仪式中，男女萨满手持苗香站立神案前，苗香在胸前有近向远画圈，两拍画一圈，同时唱神词，由同肯和嚓拉器为其伴奏，同肯的鼓点是由老三点的基础上变化而来。

在“摆腰铃”的仪式中，男女萨满手持依姆钦站立神案前，演奏依姆钦同时唱神词，由同肯和嚓拉器为其伴奏。由神堂后面走到神案前的鼓点是由老三点的基础上变化而来。男女萨满绕场演奏完毕后，由神堂后面走到神案前的鼓点也是由老三点的基础上变化而来。

四、 萨满神谕

“神谕，满语‘渥车库乌勒奔’，是一种依赖于口传心授的‘口谕经文’。自有文字记载以来，又称之为‘比特合本子’”。① 刘老师在《满族萨满乐器

① 比特合，满语书意，本子为汉语，这是一个满汉语合璧词，也就是人们所说的神本子。

研究》中曾描述到："在田野作业中，有时为了更清楚地记录一段神歌的内容，我在要求萨满不必打鼓演唱只给我念念'歌词'就行的时候，他竟茫然不知所措，像个背不出课文的小学生一样。此前，萨满在鼓乐声中载歌载舞、倒背如流的样子，也荡然无存。看来，萨满的观念中并无'歌词'一说。"①笔者在对考察中也发现了这一情况。萨满在仪式中倒背如流的神词，在仪式结束后的采访中就变得磕磕绊绊了。在对瓜尔佳哈拉家族的萨满家祭仪式采访中，笔者看到了由萨满关玉林收藏的《吉林、宁古塔等处·郭宸瓜尔佳氏、尼雅哈那家族·祭祀例文（特合本子)》。"特合本子"俗称"神本子"，这本"特合本子"与"比特合本子"是一个意思，名称上的变化可能是在流传时形成的差异。瓜尔佳哈拉家族的"特合本子"是由关家凯于1993年2月7日抄写的。上面记录着仪式中使用的"神词、唱调与配器"，按照仪式顺序用简谱记录了"佛罗秘（佛波密)"、"甩香碟"、"系腰铃（摆腰铃)"、等仪式音乐的旋律、神词和鼓点。

《特合本子》上还记录了其他一些祭祀的音译神词，如《打糕祭》、《苏子叶祭》、《送阿木桌发》、《水团子祭》、《背灯祭》、《添人进口祭》、《借房子祭》、《盖新房子祭》、《新萨满话祭》、《栓马祭》、《换锁祭》、《病安祭》、《回兵祭》、《出兵祭》、《升官祭》、《白酒祭》、《公祭》以及十二生肖的满文读音。笔者在采访中了解到，除了老萨满关玉林以外，其他的萨满都不会满语，因此仪式中使用的神词只知道大概的意思。在祭祀中坚持使用本民族的语言是族人想表现其民族性的行为。早些年的《猪神祭》中，祭祀的猪必须是由自己家饲养的，但是由于客观条件的原因，今天瓜尔佳哈拉祭祀中的猪多为花钱购买。于是我们看到祭祀神谕的最后标明："如果花钱买猪祭祀，把下面这句话插入猪神祭神词上面。"而萨满只是依照《特合本子》上的要求，机械的在仪式程序中背诵出神谕。这些都表明，仪式内容的每一个词每一个字是什么意思并不是特别重要，反而萨满虔诚的态度和信仰才是最重要的。

---

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社2007年版，第33页。

5. 萨满乐器

“萨满乐器没有界定其理论含义的“萨满乐器”概念，犹如一只钻进风箱里的老鼠——既为局内人所不解，也为局外人所怀疑。”① 这表明，萨满乐器在身为局内人的萨满和族人那里不被认为是乐器，而是作为一种法器。另外，作为局外人的一些人类学学者和萨满文化爱好者对萨满使用的“响器”是“乐器”的说法仍然在持怀疑态度。本文中的“萨满乐器”是指仪式中当事人使用的一切能够发声的法器。根据曹本冶先生对“音声”概念的解释：“‘音声’指的是一切仪式行为中听得到或听不到的声音，其中包括一般意义上的‘音乐’。”② 而“器声”作为可听到的“音声”，是仪式音乐的重要组成部分。

瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式中所使用的乐器有膜鸣乐器、体鸣乐器两种。膜鸣乐器有依姆钦和同肯，体鸣乐器有西沙、轰勿和嚓拉器。

（1）依姆钦

俗称“抓鼓”，为抓持型单面鼓，无柄，在鼓圈中央设一抓手抓而持之。它是萨满在祭祀活动时使用的重要法器。萨满认为依姆钦本身具有无穷威力并相信通过使用依姆钦可以从神灵那里获取超自然能量，惩恶扬善、驱魔逐妖。依姆钦的鼓形主要要椭圆形和正圆形，由鼓面、鼓圈、鼓环、鼓绳、抓环和鼓鞭六部分构成。鼓圈为木制圆框，表面上蒙有鼓皮，鼓皮的材质多为牛、羊皮。鼓背的中央有一个圆环，圆环和鼓圈之间用绳子连接。鼓环是金属部件，被镶嵌在鼓圈木框上，并在鼓环上面挂有铜钱。鼓环上的铜钱会在萨满摇动依姆钦时“唰拉”做响，伴随“咚咚”的鼓声，依姆钦的表现力则大大增强了。

依姆钦是萨满祭祀仪式中的标志性乐器。萨满和族人心中，依姆钦是具有神奇魔力的法器，象征着勇猛的神兽，仿佛一匹所向无敌的神马，鼓槌是马鞭。具有萨满信仰的人们相信依姆钦能够呼唤神灵并与之沟通，将愿望传达给神灵。

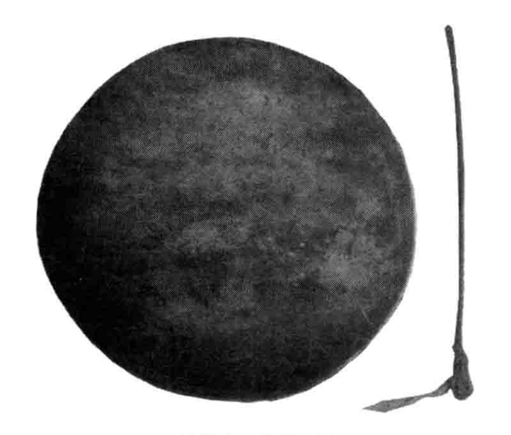
---

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社2007年版，第30页。

② 曹本冶：《思想·行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社2008年版，第28页。

瓜尔佳哈拉家族共有依姆钦六面，多为牛皮制成，大小适中，年代较远。据刘老师的总结归纳，按执鼓方式，依姆钦的演奏方法划分为：立鼓、端鼓、扣鼓、顶鼓。笔者在调查中发现，萨满演奏依姆钦时主要采用上述演奏方法中的“立鼓”，即萨满左手将依姆钦直立于胸前，与视线平行，一手执鼓槌击奏。伊穆察哈拉萨满则大量使用扣鼓[①]来演奏，很具观看性。

最能够体现满族萨满神歌节奏节拍特点的，就是依姆钦演奏的鼓点。“依姆钦演奏时在节奏的弱拍位置，常常出人意料地要强击出一个重音。这与小节线划分节拍的均分律动音乐观是冲突的，而在萨满那却是十分自然的。”[②] 萨满在演奏时并非只是单纯的演奏，而是带有强烈的表演性。萨满在演奏依姆钦时伴随舞蹈，增强了仪式的观看性、渲染神秘氛围。在萨满演唱过程中，为萨满的演唱和舞蹈进行伴奏是其基本功能。依姆钦还主要起到烘托气氛、节制和统一演唱速度的作用。图下为其中一面依姆钦的正背两面照片。



依姆钦（正面）



依姆钦（背面）

① 扣鼓，一手将鼓置于腰际，鼓面朝下而扣，一手执鼓槌自下而上击鼓面。

② 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社2007年版，第92页。

满族宁安依兰岗满族村依姆钦形制数据表

形制描述		1号依姆钦	2号依姆钦	3号依姆钦	4号依姆钦	5号依姆钦	6号依姆钦
鼓面	直径	44cm	45cm	44cm	47.2cm	47cm	48.6cm
	材料	牛皮	牛皮	牛皮	羊皮	牛皮	牛皮
鼓圈	宽度	4.6cm	4.5cm	4.3cm	4.5cm	5.1cm	3.9cm
	厚度	1.34cm	1.3cm	1.3cm	1.8cm	1.2cm	1.4cm
	周长	94.4cm	140.2cm	139.5cm	153.2cm	140.5cm	161cm
	材料	木	木	木	竹	木	木
鼓环	梁长	14cm	14cm	15.8cm	13cm	17.2cm	15.2cm
	直径	2.5cm	2.5cm	2.4cm	2.3cm	2.4cm	2.5cm
	数量	10枚	10枚	7枚	6枚	9枚	10枚
	材料	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱
鼓绳	长度	18.5cm	17.8cm	18.3cm	19cm	18.8cm	20.2cm
	数量	4根	4根	4根	4根	4根	4根
	材料	牛皮绳	牛皮绳	牛皮绳	羊皮绳	牛皮绳	牛皮绳
鼓鞭	长度	38cm	48cm	44.5cm	39cm	47.5cm	48cm
	厚度	0.5cm	0.5cm	0.5cm	0.5cm	0.5cm	0.5cm

（测量、记录：王晓东　吕晓冬　制表：王晓东）

（2）同肯

俗称“抬鼓”，是一种木腔、皮制、双面扁平状鼓。它的演奏方式是将同肯置放在木制鼓架上，一人手持双槌击打鼓面。表演者按照萨满表演的情绪掌握整个仪式表演的速度，并不断变换鼓点。同肯音量饱满且宏大，在仪式活动中同肯的鼓点根据仪式的需要而变化，起到渲染气氛、统一速度、下达指令等作用。同肯的音响主要象征雷鸣。

据萨满关云泰口述，瓜尔佳哈拉家族的同肯由光绪年间流传下来。“满族宫廷萨满祭祀用的同肯，是悬挂在特制的红漆鼓架子上击奏的。《祭祀全书巫人诵念全录》所载图片中舒舒觉罗哈拉使用的同肯，与清宫廷萨满祭祀使用的同肯形制基本相同。也是用绳索对拉皮鼓，而不是用铁钉固定同肯

的皮鼓”[①]。瓜尔佳哈拉家族所拥有的同肯同样是用皮绳上下交叉对拉鼓面的固定方法，从这种固定方法来看，这面同肯的年代应该比较久远。



瓜尔佳哈拉同肯



清代舒舒觉罗哈拉萨满同肯演奏图/常青绘[②]

据刘老师在《中国萨满音乐文化》一书中对宫廷同肯形制和制作工艺的描述，可见瓜尔佳哈拉家族对宫廷祭祀有一定了解甚至是研究，对祭祀所使用的乐器（法器）甚至是仪式流程、仪式音乐等都相当考究（同肯形制的具体数据）

满族宁安依兰岗满族村同肯形制数据表

形制描述		依姆钦（1号）	依姆钦（2号）	依姆钦（3号）	依姆钦（4号）	依姆钦（5号）	依姆钦（6号）
鼓面	直径	44cm	45cm	44cm	47.2cm	47cm	48.6cm
	材料	牛皮	牛皮	牛皮	羊皮	牛皮	牛皮

①② 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社2007年版，第56页。

（续表）

形制描述		依姆钦（1号）	依姆钦（2号）	依姆钦（3号）	依姆钦（4号）	依姆钦（5号）	依姆钦（6号）
鼓圈	宽度	4.6cm	4.5cm	4.3cm	4.5cm	5.1cm	3.9cm
	厚度	1.34cm	1.3cm	1.3cm	1.8cm	1.2cm	1.4cm
	周长	94.4cm	140.2cm	139.5cm	153.2cm	140.5cm	161cm
	材料	木	木	木	竹	木	木
鼓环	梁长	14cm	14cm	15.8cm	13cm	17.2cm	15.2cm
	直径	2.5cm	2.5cm	2.4cm	2.3cm	2.4cm	2.5cm
	数量	10枚	10枚	7枚	6枚	9枚	10枚
	材料	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱
鼓绳	长度	18.5cm	17.8cm	18.3cm	19cm	18.8cm	20.2cm
	数量	4根	4根	4根	4根	4根	4根
	材料	牛皮绳	牛皮绳	牛皮绳	羊皮绳	牛皮绳	牛皮绳
鼓鞭	长度	38cm	48cm	44.5cm	39cm	47.5cm	48cm
	厚度	0.5cm	0.5cm	0.5cm	0.5cm	0.5cm	0.5cm

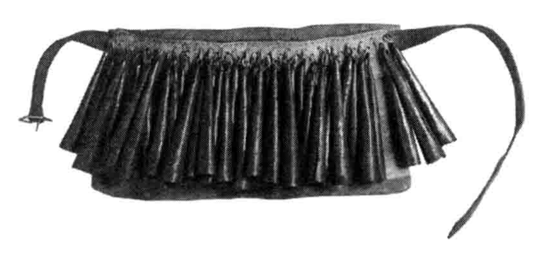
（测量、记录：王晓东　吕晓冬　制表：王晓东）

（3）西沙

汉译“腰铃”，以其围于腰间演奏而得名。西沙，由腰带、衬裙、锥铃、系环等主要部件组成。锥铃状似小喇叭筒，多为铁制，用皮绳缝50—60个腰铃穿成一排，腰铃缝在泡皮模子上，模子两头缝有皮带卡子和皮带眼，表演舞蹈时扎在腰间。舞时腰胯左右摇摆，西沙随之发出有节奏的声响。腰铃仅为主祭的萨满使用，辅祭者不用。其最常见的情况是与依姆钦配合演奏。腰铃的主要演奏方式有甩、顿、摆、颤等。瓜尔佳哈拉家族在祭祀时主要采用“摆铃”的演奏方式，即扭胯摆腰而发声，这种演奏方式不像手摇那样灵活，是节律式的左右摆动作响。在“背灯祭”祭祀仪式中，西沙与轰勿、嚓拉器、同肯等乐器一起演奏，这时西沙运用“摇铃”的方法来演奏，将西沙拎在手中摇晃作响，称摇铃。腰铃摆动时发出节奏的声响，并且多数与依姆钦、同肯的鼓声相和，因此它是萨满舞蹈时的主要伴奏乐器之一。

依姆钦与腰铃的配合，是满族萨满乐器中最为典型的标志性配合。满族萨满认为西沙的声响是神来、神走时震动的声音。西沙是镇邪驱妖之法器，它的声音是神灵行走的象征。

瓜尔佳哈拉家族的西沙有2个，由于时间久远，系于腰间的腰带已破损不堪，因此换为新的腰带，其它仍为关家祖宗制作并流传下来的。（西沙形制的具体数据见表）。



西沙

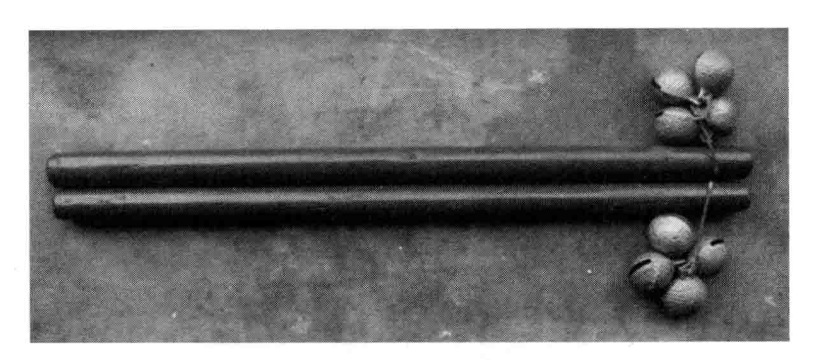
满族西沙形制数据表

形制描述		西沙（1号）	西沙（2号）
锥铃	铃口直径	2.7cm	3.2cm
	铃身长度	21cm	22cm
	铃环直径	1.2cm	1.0cm
	铃锥数量	39个	41个
	材料	铁	铁
腰带	长度	144cm	138cm
	宽度	3.8cm	3.6cm
衬裙	长度	51cm	51.2cm
	宽度	31cm	32.5cm

（测量、记录：王晓东　吕晓冬　制表：王晓东）

（4）轰勿

俗称“晃铃”，它是神灵下界的象征。满足萨满的轰勿有两种形制。一种是由铃铛和铃杆两部分组成，另外一种则是不带铃杆的轰勿。瓜尔佳哈拉家族轰勿由一串铃铛和一支铃杆组成，铃杆是木制，铃铛由铜制。其演奏方法，或用手摇铃杆做响，称‘晃铃’；或用手执杆顿的做响，称‘顿铃’。瓜尔佳哈拉族人认为轰勿是神圣的法器，平时放在神台上供奉，只有个别的祭祀环节时才会被移动并且做简单的演奏（轰勿形制的具体数据见下表）。



轰勿

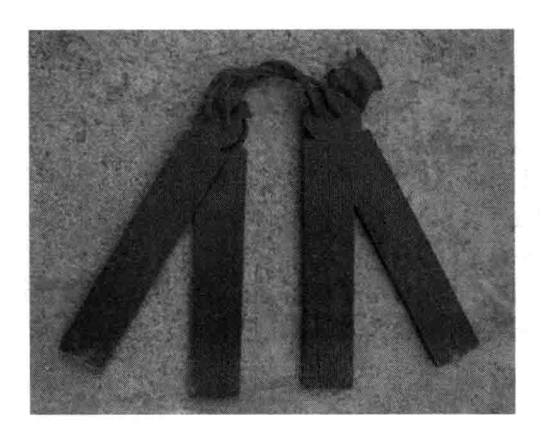
满族轰勿形制数据表

形制描述		轰勿
铃杆	长度	52cm
	直径	2.5cm
	材料	木
铃铛	直径	3.4cm
	厚度	3.6cm
	虎口高度	2.9cm
	虎口宽度	0.43cm
	铃钮高度	0.9cm
	铃钮宽度	1.2cm
	铃孔直径	0.4cm
	数量	4 个
	材料	铜制

（测量、记录：王晓东　吕晓冬　制表：王晓东）

（5）嚓拉器

嚓拉器，俗称“拍板”，木制，板片数量不一，各片上端有两个开孔，可以用绳子栓住板片，进行演奏。经常与同肯一起演奏。嚓拉器的演奏方法有两种，一种是单手执板；一种是双手执板。瓜尔佳哈拉家族有 2 个嚓拉器，木制，面漆红油。演奏方法为双手执板，即将两组木板左右手各 1 组，互相拍打发出声音。



嚓拉器

满族嚓拉器形制数据表

形制描述		嚓拉器（1号）	嚓拉器（2号）
板体	长度	36.3cm	32cm
	宽度	5.8cm	5.6cm
	厚度	1—1.2cm	1—1.3cm
材料		木	木
数量		4片	4片

（测量、记录：王晓东　吕晓冬　制表：王晓东）

萨满乐器创造了人格转换的氛围。萨满祭祀要经过由人到神，又由神还原为人的人格转换过程。即：请神——神灵附体——代神立言——还原。在这个过程中，乐器的作用不容忽视。铃，鼓大作，节奏突然紧绷，制造出神秘，空幻，使人神情迷离的氛围和非人间的情景。它是人化的神器，神化的乐器。

6. 表演形式及乐器配制

“萨满神歌的演唱形式有独唱、对唱及一领众和等多样，亦跪唱、坐唱、站唱、走唱等。舞中有独舞、对舞、队舞、群舞等形式。”① 在宁安瓜尔佳哈

① 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社2005年版，第192页。

拉萨满家祭仪式音乐中我们也看到了其丰富的表演形式。宁安瓜尔佳哈拉萨满家祭音乐主要有四种形式：无伴奏清唱；同肯和嚓拉器伴奏演唱；萨满手持依姆钦演唱演奏；伴随舞步的乐器合奏和坐唱。

无伴奏清唱指“佛罗密”，吟诵性旋律，无任何伴奏，在安静的情况下进行展现了萨满和族人对神灵的敬畏和崇拜，充满了虔诚。同肯和嚓拉器伴奏演唱指在“甩香碟”仪式中，萨满不持乐器，为叙述性站唱，因此只有同肯和嚓拉器伴奏。

萨满手持依姆钦演唱演奏，为站唱，这种形式是整个仪式中运用最多的一种表演形式，在“摆腰铃”和“祭神猪”都有出现。萨满为自己的演唱伴奏，增强鼓点，西沙的有规律的演奏使节奏性更强，而同肯和嚓拉器在一旁的伴奏更使气氛达到高潮。

伴随舞步的乐器合奏，为对舞。这中表演形式运用在了“摆腰铃”和“祭神猪”演唱结束后的部分和震米的娱乐部分，其意义是在祭祀神灵和祖宗后为神灵祖宗表演，为其娱乐。而祭祀前震米的娱乐则是为了族人自己的娱乐。

另外，坐唱是指背灯的祭祀仪式中，萨满坐在板凳上，手持西沙、轰勿等乐器念颂词；而“星祭”中围绕篝火的表演则是群舞的典型表演形式。

（二）宁安满族萨满仪式音乐的比较研究

黑龙江省宁安市至今生活着瓜尔佳哈拉（汉姓关）、富察哈拉（汉姓傅）、伊穆察哈拉（汉姓杨）等多个姓氏的满族遗民。具有萨满信仰的满族人沿袭先人的传统习惯有萨满祭祀的习俗。

1. 瓜尔佳哈拉、伊穆察哈拉、富察哈拉的萨满家祭概况

在宁安市众多满族氏族中，瓜尔佳哈拉家族的萨满祭祀是唯一已经被凭为省级非物质文化遗产的满族萨满家祭。这与瓜尔佳哈拉家族族人对家族传统习俗的传承和保护密不可分。他们严格遵照仪式仪程；大力宣传本氏族的家祭仪式；有专门对仪式举行时间、参加者、和发生事宜的记载者；对采访和研究学者态度友善、乐于接受采访，发扬本家族文化传统等等。这些都是瓜尔佳哈拉家祭仪式逐渐完善并得到社会重视的原因。因此笔者把宁安地区最完整和最具

代表意义的瓜尔佳哈拉家祭仪式过程作为主要研究对象，把宁安地区满族萨满祭祀仪式展现在世人面前。

伊穆察哈拉（杨姓）祖居小云南长白山猪嘴河老桦树下。康熙三十一年（1692）来宁古塔驻防，是生活在宁安的世居满族，属于新镶黄旗，为了纪念祖先和弘扬民族文化，伊穆察哈拉家族于2008年农历11月15日在兰岗东升村举行了祭祖大典。据宁安市文化局工作人员表示，伊穆察哈拉的满族萨满家祭是当地比较完整的祭祀仪式，举行频率也相对较高。因此，2009年9月，笔者展转联系到伊穆察哈拉达萨满杨学勤进行采访，想从他那里得到伊穆察哈拉家祭仪式的近况。笔者惊喜地发现，2007年11月瓜尔佳哈拉家族的萨满家祭仪式（同时也是被凭为“黑龙江省非物质文化遗产”的挂扁仪式）举行时，笔者已经采访过这位老人。当时经过关云泰萨满介绍，东升村的姓杨的老萨满来吃喜肉，于是笔者就对杨学勤老人进行了简短的采访。两年后的相遇使我们都感到非常亲切。来到杨学勤老人家里，老人拿出了关于伊穆察哈拉家祭的文字、图片、视频资料，其中包括2008年萨满家祭的仪式全部过程视频录象。原来2007年，杨学勤老萨满特意来参加了瓜尔佳哈拉的萨满家祭，他了解到政府、社会、学者对满族萨满文化的关注，并且认为伊穆察哈拉的祭祀也是非常珍贵的国家非物质文化遗产，于是在这两年期间，他积极进行整理、记录的工作，并于2009年申请了“黑龙江省非物质文化遗产”。这一举动可以看出，他对本氏族的自豪感和责任感。

生活在宁安市卧龙村的富察哈拉早在90年代初已被众多研究者所知并得到重视。在众多早期萨满祭祀图片中，有很多来源于宁安市卧龙村的富察哈拉萨满家祭仪式。1992年9月，刘老师曾到宁安市（当时是县）卧龙村进行田野考察，获著名萨满传人傅英仁老先生的嘉许，对并富察哈拉萨满所藏全部萨满乐器进行了测量和拍照。并对当时的家祭仪式音乐进行了录音。得知这一情况，笔者由宁安坐小客来到卧龙村寻找17年前富察哈拉当时的穆昆达傅忠江，打算对富察哈拉萨满家祭的现状进行调查研究。到了卧龙村，笔者询问路边的老者，想打听举行萨满家祭的傅忠江家的地址，出乎意料的是，一连询问了几位老者都没人知道。最后还是一位老奶奶告诉笔者，从村里搬出去住在砖厂的

一户姓傅的人家可能是我要找的人。笔者按照老奶奶所说地址来到砖厂见到了穆昆达傅忠江和他的妻子。他们知道了笔者的来意，表现得比较惊讶，经过采访笔者才知道，自1996年的祭祀以后，富察哈拉家族已经13年没有举行过仪式了。据傅忠江说，这些年没有举行祭祀的原因一个是萨满和族人们都分散住在各个村子，想要祭祀不是很容易全部联络得到；其次是因为祭祀花费比较大，族人因为经济条件方面的限制没有人赞同举行祭祀；最后则是因为作为穆昆达的傅忠江近些年来忙于家里的养殖事业，很少张罗祭祀的事情，族人们也就都不积极了。他表示说今年秋后想组织一次祭祀活动。在采访最后，他把已经残破不堪的乐器展现给笔者并热情送笔者离开了。从田野考察中，作者了解到富察哈拉的家祭祀仪式已经很难再重新举办了，由于乐器保护不善，都已不能使用，而且族内没有能主动组织仪式、对仪式程序、使用音乐进行记录和传承的人。富察哈拉萨满祭祀已经在灭亡的边缘。笔者在文中进行比较研究的音乐片段均为1992年刘老师的录音，十分珍贵。

2. 伊穆察哈拉、富察哈拉萨满资料

伊穆察哈拉达萨满杨学勤，1943年出生在宁安市兰岗乡东升村，儿时观看过家族的祭祀仪式，现生活在宁安市内。爷爷和叔叔都曾担任过达萨满，因为受到家里人的影响，杨学勤也成为了家族中的达萨满。原林业局干部，现生活在宁安市内。

伊穆察哈拉的萨满家祭仪式因为历史原因被迫停止。1962年，当时在世的七、八位老萨满一起抄谱并于1964年举行了一次活动。这次仪式给杨学勤留下了深刻的印象，随后在文化大革命中，家祭仪式使用的谱子、佛爷像都被烧掉，80年代恢复时基本靠杨学勤对1964年的家祭仪式的印象。1981年，杨学勤的叔叔杨连山和另一位老萨满一起重新组织家祭仪式并且发展了20位萨满。近些年来，杨氏家族的祭祀仪式已经申报国家级非物质文化遗产，受到了广泛的关注。

富察哈拉穆昆达傅忠江，1956年出生在卧龙乡卧龙村，现生活在卧龙乡砖厂。他的爷爷、父亲都是家族里的穆昆达（族长），傅忠江的父亲去世后傅忠江接任穆昆达。富察哈拉家族大概200年前由吉林汪青县跟吴三桂的正黄

旗、镶黄旗来到宁安各地定居下来并依靠种地为生。由于历史原因，自 1962 年起傅氏家族的家祭仪式就被迫停止举行，祭祀时所用祭器都存放在穆昆达家里。直到 1990 年，当时在世的老萨满傅英仁先生和另外几位老萨满一起组织举行了一次祭祀活动，并培养了 8 名新萨满。1992 年举行的祭祀中培养了 6 名新萨满，但是傅忠江都只是做为穆昆达（族长）参与其中并没有学习成为萨满。

富察哈拉家族最近一次祭祀活动是在 1996 年，迄今一直没有再举行过。傅忠江在其父亲去世后他接任穆昆达，并且开始从事养殖业，家中比较富裕。据傅忠江说，举行一次祭祀活动需要花费几万元钱，所以需要在年景好的时候才能举办。

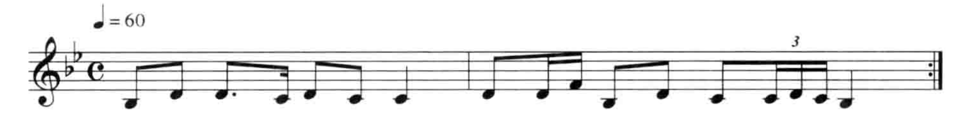
富察哈拉达萨满张红霞，1959 年出生。她是傅家的儿媳妇，1982 年与丈夫结婚，现居住在兰岗乡自兴村。家庭的经济来源主要靠香瓜、西瓜等经济作物。1990 年，家族祭祀活动恢复，张红霞是当时培养的 8 名新萨满之一。公公在家族会议上提议发展张红霞为萨满，在家人的支持下，张红霞参加了 1990 年的家祭活动，成为了一名萨满。与张红霞一起学习的还有傅春波、傅宝庆、傅志刚、张庆华等人，他们一起跟随当时在世的老萨满傅英仁学习。1992 年、1996 年，傅家举行了两次家家祭仪式，地点在卧龙乡卧龙村穆昆达家。傅英仁先生去世前，他把仪式的资料和照片交给了张红霞，因此张红霞就成了现任的达萨满。但是此后再也没举行过家祭仪式。

3. 宁安满族萨满仪式音乐比较

（1）宁安萨满仪式音乐旋律的比较

笔者在对瓜尔佳哈拉、伊穆察哈拉、富察哈拉音乐进行考察时发现，其祭祀的音乐在使用音阶上和旋律进行上非常相似。音阶调式上主要使用宫调式五声音阶，由两个大二度构成的三音列“do、re、mi”重复使用，旋律相对来说旋律平缓，基本没有起伏，属于吟诵性旋律，旋律发展以小跳为主，旋律中采用大量装饰音来增加旋律的色彩性见。神歌结构为单乐句式的重复使用。富察哈拉家族祭祀音乐中则出现了羽调式五声音阶。

瓜尔佳哈拉《甩香碟》



（宁安市依兰岗村安淑清演唱，吕晓冬整理、记谱）

伊穆察哈拉《祭马》



（宁安市东升村杨学勤演唱，吕晓冬整理、记谱）

富察哈拉神歌 1



（宁安市卧龙村张红霞演唱，吕晓冬整理、记谱）

富察哈拉神歌 2



（宁安市卧龙村张红霞演唱，吕晓冬整理、记谱）

笔者对宁安地区各家族的萨满家祭使用旋律相似的问题采访关云泰达萨满，他说："祭祀所唱神歌旋律相同的现象不一定是互相学习的结果，有可能是因为受到民歌影响的结果。"然后他为笔者演唱了一段旧时老人哄孩子睡觉时所唱的一首儿歌《悠摇车》。《悠摇车》的旋律与祭祀时多种主要仪式的曲调（例如：瓜尔佳哈拉的"甩香碟"、"祭猪神"伊穆察哈拉的"祭神树"、"祭马"）几乎完全一样。而当笔者也同样的问题询问杨学勤老萨满时，他说："老人们都会唱这首《悠摇车》，可以说脍炙人口。至于是萨满在演唱时运用

了《悠摇车》的曲调，还是族人们在参加祭祀后学习了萨满演唱的曲调来哄小孩子睡觉，已经没办法知道了。”

《悠摇车》



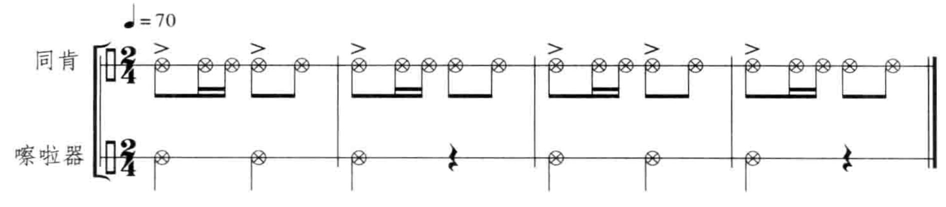
（宁安市依兰岗村关云泰演唱，吕晓冬整理、记谱）

（2）宁安萨满仪式音乐鼓点的比较

满族萨满音乐中的鼓套组要有“单点”、“三点”、“五点”，以及由此而演化出来的其他鼓点。萨满仪式中所演奏的实际鼓点往往很难用记谱方法来表现。因为演奏者经常在西洋乐理概念中所言的强拍位置上使用弱击；而在其弱拍位置上却要强击一个重音。以“‘单点为基础构成鼓套’，是满族萨满音乐的基本特点。”①

宁安地区的萨满音乐鼓点也是在此基础上发展变化而来。笔者在采访中发现他们的鼓点大同小异，都是由单点发展而来。瓜尔佳哈拉家祭鼓点特点主要在同肯的伴奏上，同肯的伴奏花样较多。伊穆察哈拉家祭鼓点的特色则是在祭祀开始与结束时较多的使用“碎点”。“‘碎点’为快速点击式的节奏，其实际速度和强弱随舞者的情绪和舞步速度而变”。② 富察哈拉鼓点较为平淡，仅是“老三点”、“老五点”的重复使用。

瓜尔佳哈拉《老三点》

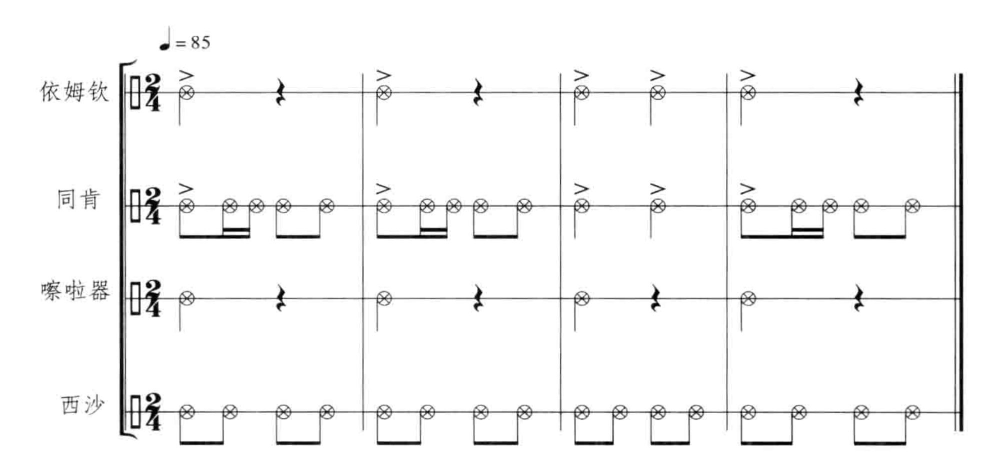


（宁安市依兰岗村鼓手关吉太等演奏吕晓冬整理、记谱）

---

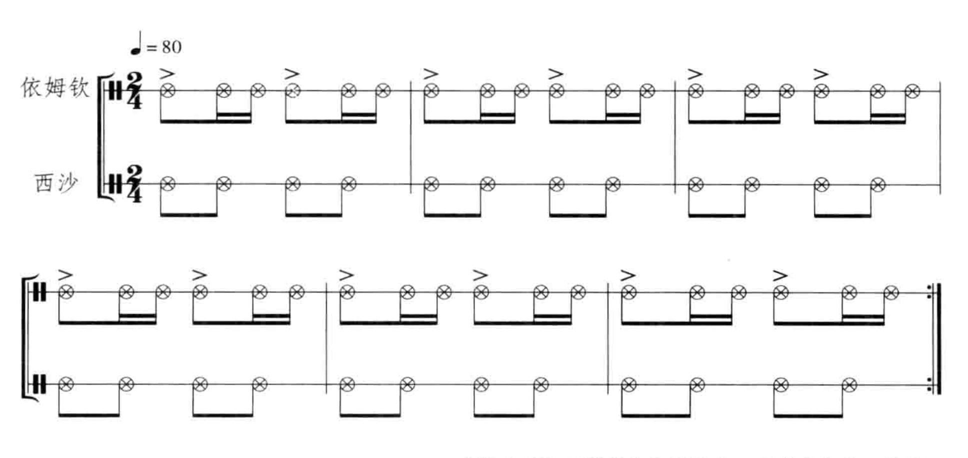
①② 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰：《满族音乐研究》，人民音乐出版社2005年版，第192页。

瓜尔佳哈拉《老五点——震米》



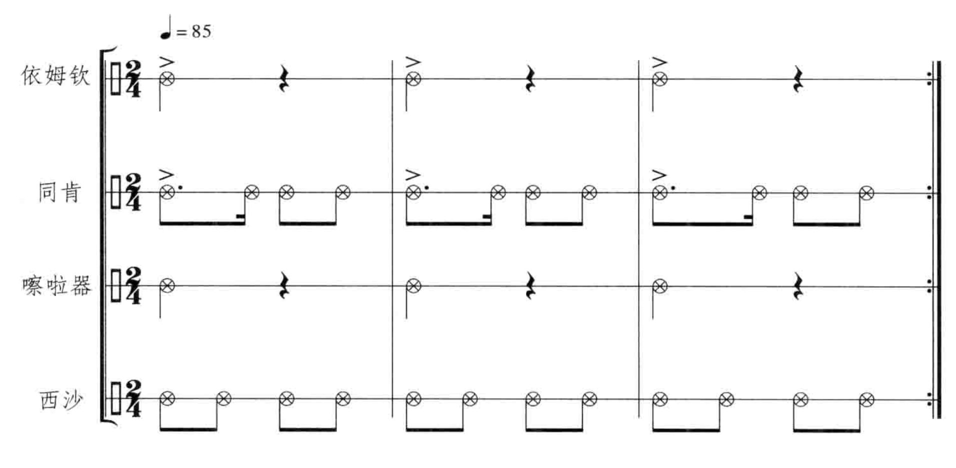
（宁安依兰岗村萨满等演奏吕晓冬采录、记谱）

瓜尔佳哈拉《单点——摆腰铃》



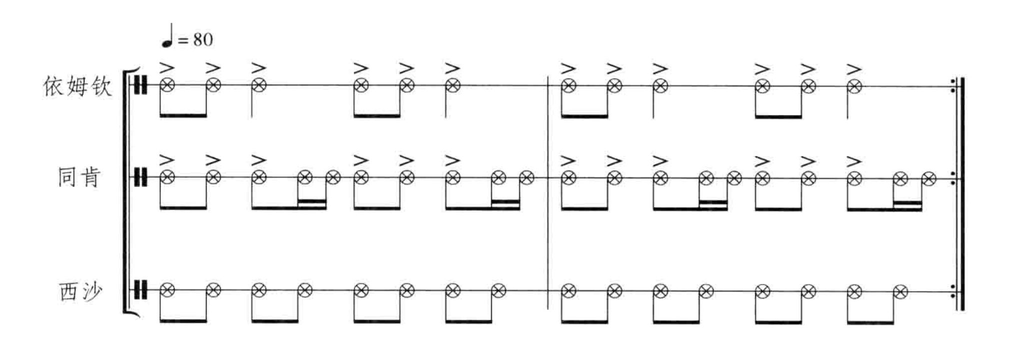
（宁安市依兰岗村众萨满演奏　吕晓冬采录、记谱）

伊穆察哈拉《单点》



（宁安东升村萨满演奏，吕晓冬采录、记谱）

伊穆察哈拉《老三点》



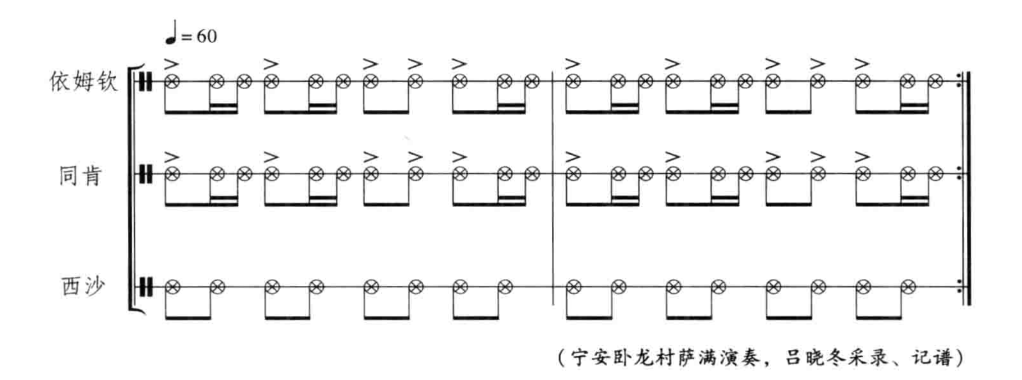
（宁安东升村萨满演奏，吕晓冬采录、记谱）

富察哈拉《老三点》



（宁安卧龙村萨满演奏，吕晓冬采录、记谱）

富察哈拉《老五点》



（宁安卧龙村萨满演奏，吕晓冬采录、记谱）

由此可见，宁安地区的萨满音乐鼓点是在同一种鼓点的基础上加“花”而形成的。其特点与其族人的喜好、生活习惯有关。瓜尔佳哈拉家祭的同肯演奏者曾是一名专业的民间乐器演奏者，擅长打鼓，节奏感掌较强，因此现在的瓜尔佳哈拉家祭鼓点在同肯的表现力上较丰富；傅察哈拉家族族人因为对待家祭仪式的思想比较保守，因此其鼓点基本没有变化的成分，比较单一。

（3）宁安萨满乐器及乐器配置之比较

瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式中所使用的乐器存放在“满族文化室”，有膜鸣乐器、体鸣乐器两种。膜鸣乐器有依姆钦和同肯，体鸣乐器有西沙、轰勿和嚓拉器；伊穆察哈拉祭祀仪式所使用的乐器先存放在宁安市参加“非物质文化展览”，因此笔者没能进行详细考察。据达萨满杨学勤说，其乐器有依姆钦、同肯、西沙、轰勿和嚓拉器。在2008年的祭祀仪式录象中，经笔者大致观察，其形制基本一样；富察哈拉萨满仪式使用乐器现存放在穆昆达傅忠江家，有依姆钦、同肯、西沙、轰勿和嚓拉器。不同的是，富察哈拉家族的轰勿为长柄，柄长72cm。据记载，“富察哈拉萨满祭祀使用的乐器与其他民间萨满祭祀所用的乐器一样，无丝竹管弦，全部为打击乐器。以依姆钦和西沙并用为主奏乐器并辅之以同肯、轰勿、嚓拉器而构成的套鼓，极富特色”。[①] 时隔17年，笔者再次对富察哈拉家族的乐器进行考察发现，由于多年不举行祭祀，乐器存放较为随便，富察哈拉家族的乐器损坏程度较大，依姆钦鼓面已经残破不堪，腰铃、轰勿已经被氧化严重。

在乐器配制上以背灯祭为例：“傅氏萨满祭祀的背灯祭中所用乐器的编制、位次的两种基本模式的特点为：依姆钦5；西沙2；同肯1；轰勿2；嚓拉器2。此时，依姆钦、同肯站立击奏，而西沙、轰勿则坐在凳子上‘顿奏’。”[②] 六位萨满在漆黑的神堂内演唱神歌，手持依姆钦、西沙、轰勿坐于神案前“顿奏”，同肯、嚓拉器在后面伴奏。其位次并无特殊要求。由此可见，其乐器编制有相似之处，同样使用轰勿；在演奏方法上，西沙与轰勿演奏者坐在椅子上“顿奏”；都是由同肯和嚓拉器进行伴奏。不同之处则是富察哈拉演奏者站立演奏依姆钦，而瓜尔佳哈拉则是坐着演奏依姆钦。这说明宁安地区的萨满乐器演奏编制与仪式中乐器的演奏方法基本一致，偶有差异。

前文提到，在北方萨满文化习俗的调查中发现，萨满的传承方式有的是在本族人中用遴选萨满继承人的仪式培训传人，是纯正的世袭萨满。虽然不是必须为直系血亲的继承，甚至有的家族（例如伊穆察哈拉家族）规定不能直系

①② 刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社2007年版，第106页。

亲属传授，需要先传授给旁亲，再由旁亲传授回来。但是在萨满的传承中，都是以血缘群体为其存在的社会基础，后期则又发展成为以一族一姓为单位的祭祀活动。宁安做为满族世居之地，生活着多个满族姓氏的满族后人，以一族一姓为单位的满族萨满祭祀活动甚为频繁。研究表明，其在音阶、旋律调式、鼓点、神谕、乐器以及乐器配置上存在惊人的相似之处，却又各有其特点。这说明由于受到了语言、生态环境、生产和生活方式以及人文、习俗等各种要素的影响和制约，其仪式音乐具有相对稳定的民族性、地域性。所以，不同姓氏的同一地域的民族在萨满仪式中所用的音乐虽不尽相同，但其所传递的各种信息与其所要达到的目的却是相对一致的。

三、 宁安萨满仪式音乐的功能与社会意义

（一）萨满仪式音乐在仪式中的功能

祭祀音乐，即人类在祭祀仪式中所使用的音乐，是音乐文化现象中的一个相当重要的门类。说其重要，是因为它甚至可能与音乐的起源密切相关。正如高尔基所说："在原始人类的自觉生活的初期，这类宗教式的创造是他们的一种尝试，要想组织自然现象的混合状态，而把这些现象变成人类的神道形象——这是民众的创作，里面没有丝毫恐吓而有一定的社会利益的意义，帮助思想、想象的发展，直到现在，还没有丧失一种艺术创作的价值。"

祭祀天地鬼神保佑平安祈求丰年的仪式，对祖先的崇拜、对圣人的尊奉、对生命的迎接、对逝者的感怀等等，音乐总是融于其中，成为一道独特的风景线。音乐作为一种文化现象，与人类的生活息息相关。"就祭祀中所用的音乐来看，它是既有相对的独立性，又是与整个祭祀的程式密不可分的"。[①]

在宁安瓜尔佳哈拉萨满家祭仪式中，仪式音乐贯穿了整个祭祀过程，具有重要作用。仪式音乐具有审美功能，这与人类创造"音乐"这种文化符号的目的有关。然而，在宁安瓜尔佳哈拉萨满家祭仪式中，它更重要的功能是实用

① 袁静芳：《中国传统音乐概论》，上海音乐出版社2000年版，第504页。

性。它采用一种美的表达形式，而表达形式是手段，并不是最终的目的。要讨论作为手段的音乐在仪式中被用来发挥他具体的功能，必须从具体使用者的功能取向入手。仪式的参与者通过运用音乐这种表达手段，目的是在仪式中更好的表达自己的感情，完成仪式的众多功能。

首先，美感功能。人类创造音乐的目的是为了让它发挥美的功能。因此，萨满仪式音乐理所应当的具有着美感功能。这里的美感功能不能以局外人的审美标准来评判。一种音乐模式被它存在的社会所接受，那么它就是具有美感功能的音乐。特别强调的是研究者不应该在自己的文化背景下来审视异音乐的美丑。

其次，信息传达功能。音乐作为人类和神灵可以共同理解的“语言”，是萨满和神灵沟通的媒介。“严重的旱灾使远古时代的先民在绝望中制作乐器，以期用音乐取悦于神灵，而护佑一方平安，乐器在此也就有了‘通神’的功能。”① 祭祀是人类试图通过仪式行为祈求神灵护佑的方式，人们在长期的探求中找到了音乐这种最佳的语言形式，使其成为沟通人与天地鬼神之间的桥梁。由于仪式活动需要，音乐是否悦耳，似乎不是萨满的追求，无论是鼓还是腰铃，并不是音乐词典中的乐器，而是与神沟通语言工具。

其次，情感表达功能。在整个家祭祀活动中音乐是人们宣泄情感的方式。例如“摆腰铃”和“震米”的娱乐部分的音乐是伴随舞步的乐器合奏，古时的人们娱乐方式较少，祭祀的某些环节上满足了族人们情感宣泄的需要，使族人们有娱乐的空间。今天，虽然电视节目、网络等都是现代人的娱乐方式，但是祭祀缅怀先人、沟通感情的功能使人们不能忽视这一娱乐形式。他们载歌载舞的行为动作正是族人愉快心情的自然表达。

再次，串联仪式功能。音乐可以作为超越语言的声音效果和节奏效果串联仪式的程序，把整个仪式连接起来，掌握着仪式进行的节奏。在仪式的过程中，各个环节的连接都是由音乐来完成的，这不得不说明音乐的又一不可忽视的功能。

---

① 袁静芳：《中国传统音乐概论》，上海音乐出版社2000年版，第513页。

最后，情景描绘功能。刘老师在《满族萨满乐器研究》中阐述到："乐器，在萨满那里是通神的祭器。忽略了这一点，它那变幻莫测、简朴粗犷而又充满野性的音响。便失去了慑人魂魄的魅力和威力。所以，我们应当看看它作为通身祭器所表达的意念及其作用。"① 因此，萨满所使用的乐器并不是简单意义上的乐器。乐器在仪式中的象征意义尤其应该受到重视。例如在"背灯"的祭祀仪式中，轰勿的每一次声响都代表着一位神灵的到来。它是充满灵性的器物，是呼唤神灵的神器，必然受到族人的供奉。它被放到固定的位置保存，其他时间是不能被随意放置的。不同的表演形式及乐器配制的音乐都是为了营造更好的符合祭祀情形的氛围。例如在"佛波密"的仪程中，众萨满和族人跪拜在神案前，由一位萨满唱请神颂词，其为无伴奏清唱。唱罢，由达萨满吩咐族人向神灵磕头。展现了萨满和族人对神灵的敬畏和崇拜，充满了虔诚。在室内及其安静的情况下，无伴奏清唱的形式使整个仪式的气氛变凝重、充满了神秘而庄重的色彩。音乐可以用其不同寻常的声音效果渲染仪式的听觉环境，营造出一个直感而神圣的声音空间。

"人类创造文化对象的目的就是为了让它发挥作用，完成使命，所以每种文化对象都包含着一定的功能特性。音乐也不例外，不管它是否运用于仪式，它都包含着可以发挥作用的功能特性。"② 仪式音乐的实用功能是仪式音乐的美感功能所引发的功能。它产生的的价值是出于功利的目的——祭祀，并不仅仅是审美、娱乐而是直接服务和服从与民族的祭祀、治疗活动那么简单。因此，"仪式中使用音乐只是为了采用一种美的表达形式，而表达形式是手段，不是目的。"③ 萨满祭祀音乐丰富而鲜明的象征意义，体现了其作为"万物有灵观"的物化形式的实用功能，因而，萨满祭祀音乐所具有的审美意义是蕴含在它的实用功能之中的。

（二）宁安萨满家祭仪式的功能

"从个人和社会群体的角度来看，仪式有抒发情感，增强行为模式和价值

① 刘桂腾：《满族萨满乐器研究》，辽宁民族出版社 1999 年版，第 30 页。

② 引自薛艺兵《论仪式音乐的功能》，《音乐研究》2003 年第 1 期，第 38 页。

③ 同上，第 40 页。

观，支持或推翻社会结构，改变或恢复社团内部和人与神灵万物之间的和谐和平衡等功能；除此，仪式还被用作医治、祈福和除灾。仪式作为一个行为，有它的可以观察得到的演示因素；同时，仪式作为信仰的外向行为的表现，有着功能指向的目的，其中很重要的一方面是蜕变。”① 仪式作为氏族内部的独特行为模式，有其不可磨灭的社会功能。

第一，血缘的联系。满族祭祀的习俗是族中的一件大事。祭祀的前几日，各地族人齐集“老院”欢聚一堂，男女老少一齐动手准备祭品。老太太挑云豆，青年主妇淘黄米酿制米儿酒，轧黄米面蒸糕。男人单腿跪着搓绑猪用的绳子和穿蒸糕用的帘子。各族的萨满祭祀仪式不仅是一种宗教信仰活动，也是一次整个家族的聚会。在祭祀的活动中聆听宗族的历史，祖先的业绩和族规族约。到了家祭的日子，本村瓜尔佳哈拉家族的人们会放下手中一切事情，来到仪式地点拜祖、祭祀甚至做些杂事帮忙；嫁到外地的女儿们也会在这个时候回娘家省亲；由于工作或其他关系在外地定居的族人无论已迁走十年还是几十年，无论是在本省还是外省，得知瓜尔佳拉家族的家祭举行的日子，便会回到这里参加仪式。老一辈借此活动向后人提出希望与要求，这增强了宗族血缘亲情、民族团结。

瓜尔佳哈拉祭祀仪式的另一项重要任务是修家谱。谱又称家谱，族谱，宗谱等是记录家族世系和重要人物事迹的表册，是以血缘关系组成的家族历史，家庭渊源与发展的记录档案。

据老萨满关玉林口述：满族起初并没有谱，入主中原后受汉族文化习俗的影响，开始修家谱。康熙朝后，满族立谱之风大盛，并由仕官流入民间，几乎每个家族都有了自己的家谱，大约我族也是在这段时间开始立了满文家谱。满族对家谱的重视程度已经远远超过汉族。过去满足绪谱一般选择龙、虎之年进行，续家谱的仪式隆重，耗资颇多，是族中的大事。我族在解放后，保存下来有六份家谱，满文汉文各三份。文化大革命时期，烧掉了三份满文家谱现在保存下来的汉文家谱有：大清光绪三十一年十二月初四日一份；有中华民国十三

① 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社2008年版，第13页。

年冬月甲子二十八日一份；有康德五年十二月十二日是一份满汉合璧之谱，共三份。我族在1957年，在康德五年的谱上续了一次谱；1991年从丰字辈开始往下抄了一份简谱；1955年又把上面的二份家谱，合抄了一份，成为现在我族的第四份满汉合璧的家谱，也是现在最完整珍贵的一份家谱。每年春节的三十晚，全族人要先给老祖宗辞岁，也叫拜谱。拜完谱之后才能回家守岁。

家谱是族人寻根、留本的方式，有一种生生相息的寻根意识。修家谱提高了家族的凝聚力和生命力。一个人不管漂泊多远，总是忘不了自己的家乡，因为那里埋葬着他们的祖人。家谱也是增长知识、育人的教材，家训族规中规范了后人的言行。修家谱是联系血缘的一种重要方式。

第二，在中国古代社会中，凭借血缘关系对族人进行管辖和处置的制度，亦称宗法制度。这体现了民众对宗族的一种归属感、道德感和责任感。在满族人的心目中，氏族就一个社会单位，它的成员都以作为本氏族的成员而感到有祖有宗而自豪，萨满祭祀仪式是族人寻找宗族的归属感、道德感和责任感的的一种形式和途径。

由于中原地区儒家思想的传播，封建道德，伦理知识的传入。从满族先人起，满汉文化交融尊老、敬长、孝行、节烈等观念已成为满人社会中的道德准则。在满族人的心目中，氏族就一个社会单位，它的成员都以作为本氏族的成员而感到有祖有宗而自豪，因而他们很关心本氏族的利益与前途。满族的荣誉观念很强，每个氏族的群体都希望他的族人永远保持本族的道德规范和高尚的情操，而每个氏族都订有族规以束族人。

作为宗族首领，穆昆达拥有高居于普通族人之上的地位和权利。穆昆达在氏族中是代表祖先的意志执行本族家法的，有至高的族权。然而他不是族中的统治者，而是族众意志的执行者。如果族人有大逆不孝、与人私情、守节不贞、欺孤灭寡、挖坟掘墓、窃人之财、倾人拐骗、横行乡里等行为，穆昆达有权召集族人在祖宗面前“砍条子”（多用柳条）痛打惩处。如果有触犯刑律者，穆昆达有权“写折子”送官府治罪。在瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式中，我们看到族长关君泰（族长同时也是萨满）受到族人的尊敬。虽然他的权利已经不再具有至高无上的族权，但是在家族祭祀时他的权利却是最大的。例如在

“祭猪神”仪式中，达萨满会在仪式结束后在祭祀的神猪身上割下三块生猪肉给族长吃。这体现了族长身份地位的不同。据萨满张连凤说，族长由族内德高望重的长辈担任，并具有特殊的权利。他有别于村里的行政官员，是由族人自己选出，并且在族内的活动中具有一定的权威。另外，在瓜尔佳哈拉的祭祀场所墙上悬挂了手抄的“村规”，这些现象的延续都是典型的封建思想的残留。

第三，萨满的继承。“萨满的继承走了两条不同的途径：一个是古代传统神灵选种与个人许愿结合的继承，另一个是家族内部的世袭相续。”[①] 家萨满是在氏族内部选出继承人并进行学习和继承的。瓜尔佳哈拉家祭具有培养新萨满的功能。在瓜尔佳哈拉家族中，新一批萨满的培养不是每次祭祀仪式中都有的，继1992年以来，这次家祭祀活动又培养了新一批的萨满。通过笔者对他们的采访得知，他们的年龄在二十到三十岁之间，长久以来他们都在等待这次机会。他们希望成为萨满因而可以“伺候”老佛爷，为族人们服务，使家族更加兴旺。

第四，族人交际的平台。在仪式空闲之余，笔者看到老年人们坐在一起互相谈论着彼此的血缘关系，儿时的趣事；媳妇和女儿们一边为祭祀仪式准备供品和族人们的食物一边闲聊着家里的琐事；孩子们比过年时还开心，带着好奇和敬畏的感情在一旁参与着仪式。这体现了瓜尔佳哈拉家祭的另一功能，即族人间交际平台。男人和女人之间，族内与族外人之间以及故人之间都通过家祭这种方式增进感情。

第五，感恩图吉。人们在丰收的年景举行家祭仪式不仅是客观条件的原因，也是人们对丰收的喜悦心情的表达，更是对祖宗神灵的感恩。喜庆的气氛展现了族人们企求吉祥如意的愿望。

第六，教化功能。据老萨满关玉林说：从清政府执政到解放前，不是每家每户的孩子都可以上学的。但是他们也是需要教育的，除了父母在生活中的教育，祭祀仪式是一个非常重要的途径。当有祭祀仪式举行的时候，每家每户的孩子都去玩耍，而祭祀内容中对万物的感恩之情、对祖先的孝敬之心，以及穆

---

① 乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店上海分店1989年版，第69页。

昆达的威严都使祭祀的教化功能得以体现。

第七，娱人娱神。据关玉林萨满解释说：清政府统治时期，满族人身为贵族，朝廷定期发放俸禄，因此生活十分安逸。生活在自然条件优越、土壤肥沃、依山傍水的瓜尔佳哈拉家族生活富裕、无忧无虑。族人有人要出兵要进行“出兵祭”；家人战后凯旋而归则有“回兵祭”；盖新房子要进行“盖新房子祭”；生了孩子要有“添人进口祭”；酿白酒要进行“白酒祭”；有人做了官就要进行“升官祭”；族人有许愿被实现的要进行“还愿”；定期还有举行整个家族的“公祭”等等。这样来看每年举行的大小仪式有很多，平均每个月多有。举行祭祀时要邀请同族亲友参加，人数越多越好。祭祀必有供品，大家依靠“祭祀”这个平台聚在一起联络感情，祭祀后共享祭品。名则娱神，实则娱人。

今瓜尔佳哈拉家族生活环境优越，靠种植香瓜、西瓜等经济作物为主要经济来源，农闲时还有副业贴补家用，因此生活较其他农村生活条件优越。近些年来瓜尔佳哈拉家族基本每年都会举行一次全氏族的“公祭“在仪式举行的三天中，族人一共要宰杀三头猪用于祭祀。祭祀的供品最后由族人们一起享用，这体现了满族这个游牧民族的古老传统，同时也是族人们生活富裕、家族兴旺的体现；在正式仪式开始前，族人在震米环节的娱乐；以及仪式闲暇的游戏等都说明：仪式在为祖先和神灵表演的同时也娱乐了人类自己。

功利性是萨满信仰与人为宗教的重要区别之一。萨满信仰的祭祀、祷告、膜拜都渗透着族人对生产丰富、氏族旺盛、多子多孙的功利性。萨满祭祀的功利性，从一个侧面体现了萨满信仰的原始特征。

通过对宁安瓜尔佳哈拉萨满祭祀仪式个案考察并运用音乐人类学方法进行研究，我们考察了宁安萨满仪式音乐的基本形态及其社会功能。由此我们进一步将宁安地区伊穆察哈拉、富察哈拉的萨满音乐在形态、象征意义诸方面进行了比较研究，以检视出其中的宗教内涵及其与之相连的社会意义。研究结果表明，萨满音乐蕴含于实用功能之中的审美意义，充分显现了满族萨满音乐的珍贵文化价值。

参考文献:

1. 曹本冶:《思想—行为:仪式中音声的研究》,上海音乐学院出版社 2008 年版。

2. 傅亚庶:《中国上古祭祀文化》,高等教育出版社 2005 年版。

3. 郭淑云:《中国北方民族萨满出身现象研究》,民族出版社 2007 年版。

4. 黑龙江省地方志编纂委员会:《黑龙江省志·地名录》,黑龙江人民出版社 1998 年版。

5. 刘桂腾:《中国萨满音乐文化》,中央音乐学院出版社 2007 年版。

6. 刘桂腾:《"中国萨满音乐文化"系列研究之一满族萨满音乐》,《乐府新声(沈阳音乐学院学报)》2007 年第 1 期。

7. 刘桂腾:《满族萨满乐器研究》,辽宁民族出版社 1999 年版。

8. 宁安县志编纂委员会主编:《宁安县志》,黑龙江人民出版社 1989 年版。

9. 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰:《满族音乐研究》,人民音乐出版社 2005 年版。

10. 王宏刚、于晓飞:《北方萨满文化》,四川文艺出版社 2007 年版。

11. 乌丙安:《神秘的萨满世界》,上海三联书店 1989 年版。

12. 薛艺兵:《论仪式音乐的功能》,《音乐研究》2003 年第 1 期。

13. 薛艺兵:神圣的娱乐》,宗教文化出版社 2003 年版。

14. 乌丙安:《民俗学原理》,辽宁教育出版社 2001 年版。

15. 袁静芳:《中国传统音乐概论》,上海音乐出版社 2000 年版。

音声视角下的萨满服研究

——以两次鄂伦春萨满仪式音声个案为例

高贺杰

引 论

（一）基本情况

鄂伦春是分布于我国北方包括内蒙古自治区阿里河自治旗及黑龙江省大兴安岭地区东经122°—131°北纬48°—53°区域的少数民族，据全国第五次人口普查，鄂伦春族现有人口8196人。鄂伦春人具有较为悠久的民族历史，根据史料研究，他们的族源最早可追溯至南北朝时期出现于黑龙江流域的“北室韦”族。至清朝时期，“鄂伦春”这一民族称谓逐渐确立，一般认为“鄂伦春”有“住在山岭上的人”之意。鄂伦春族属无文字民族，其民族语言“鄂伦春语”属阿尔泰语系满－通古斯语族通古斯语支。在1949年新中国成立之前，鄂伦春人基本保持着以“狩猎－采集”为主的生产生活方式，其古老的传统文化也因其较为封闭的族群部落式生活方式而较好地保留着。

作为鄂伦春族最为重要而古老的宗教信仰，萨满教在其民族文化中占据极为重要的地位，同时，以萨满教仪式为核心亦涵盖着鄂伦春族群丰富的民族文化信息，这其中既有概念上的天、地、人、自然、生死、宇宙等基本观念，也包括行为上的音声表现与结构。一般而言，萨满教（shamanic）是以北极圈为

主、广泛存在于世界各地的原生性宗教，它的思想核心是“万物有灵”。萨满教的主要执仪者为萨满（shaman），源出于通古斯语，即“兴奋而迷狂的人”。

鄂伦春人的萨满仪式是萨满教的主要活动，主要分为两种类型，一种是为日常族群生病的人举行规的“治病仪式”；另一种，则为规模较大的“请神仪式”。自上个世纪中叶以来，鄂伦春族的民间传统文化却发生了极为深刻的变化，特别是自1951年实行的“下山”政策下山定居、禁猎以及在“破四旧”等一系列政策和观念的影响下，鄂伦春文化的传统面貌发生了剧烈的改观。就萨满仪式而言，由于相关政策的影响，在相当长的时间内几乎于鄂伦春族群社区中“绝迹”，笔者在田野调查中，根据访谈得知，有很多曾为萨满的当地人，在政策的影响下一度宣称“放弃”萨满信仰、停止一切和萨满仪式有关的行为活动；但事实上，仍有很多迹象表明，萨满的信仰并没有真正消失，在当地人的心目中仍然根深蒂固。同时，随着改革开放以来国家的政策由原先对思想领域的重视转移到经济建设的中心上来，加之整个社会对传统文化在理解与认识上的深入，鄂伦春族的萨满仪式及其仪式音乐逐渐有所恢复，甚至有人又重新宣布自己的萨满身份，在这样的背景下，萨满仪式音乐的表演也开始了不同程度的复苏。



虽是文化展演，但是出现在民间节庆中的“萨满服饰表演”节目

仍为当代鄂伦春萨满文化复兴的一个标志

历史学家翦伯赞曾指出："假如呼伦贝尔草原，在中国历史上是一个闹市，那么大兴安岭则是中国历史上一个幽静的后院。"的确，正如他所说的那样，作为中国满—通古斯语族的一支、亦是世界范围内东北亚萨满文化的核心地带，其古老的历史源流、相对而言较为封闭的文化系统以及极具典型性文化特征，都使鄂伦春萨满文化的研究具有举足轻重的学术意义。但是，正如笔者在前面描述的那样，鄂伦春人人口总数不足万人，极为稀少，且已经过了60多年的定居生活并在近20年来逐步施行禁猎政策，特别是在下山定居的过程中，其在原有山林狩猎生活中所保持的特有的氏族—部落族群形态已被完全打乱，使得如今的鄂伦春文化几乎犹如四处零落的碎片，很难复现原有的完整状况。因此，在这样的背景下，尽可能地"缝补"、接续并进而发掘鄂伦春萨满音乐文化，对于整个仪式音声研究而言，都具有非同寻常的意义。

（二）已有研究述略

一直以来，学界对鄂伦春萨满音乐的研究，主要集中在萨满神歌（萨满调/音乐）和萨满鼓这两个方面。针对鄂伦春族萨满音乐的研究，所见文献大致分为两类，第一类为在概述性地对鄂伦春族音乐进行讨论时，将萨满音乐作为其组成部分进行介绍，第二类则是专门对鄂伦春族（满－通古斯语族）的萨满音乐进行研究。

对萨满音乐的研究，首先要了解萨满音乐对鄂伦春族的作用和意义，大部分学者都认同萨满歌是在其仪式过程中，以语言的方式向神明祝赞、祈祷，并表达人们的各种愿望和要求，高荷红认为，"以沟通神与人之间的联系时所唱的一种萨满神歌"。其中，也有一些学者对萨满歌唱的音乐性质进行归类和划分，例如傅彦滨、傅翠萍认为萨满歌曲"具有歌唱性、叙事性和戏剧性三种表述功能，歌唱性的萨满歌曲，旋律性强，节奏舒缓；叙事性的萨满歌曲节奏紧凑、音调简单，说唱性强；戏剧性的歌曲，主要是指代表不同神灵演唱的歌曲……萨满歌曲均用在'请神'、'接神'和'送神'这三项祭祀程序之中"。

同时，在鄂伦春族萨满曲进行的研究中，衬词是大家较为关心的问题，

有的学者注意到，虽然同样是歌唱中的衬词，但是萨满仪式中歌唱所用的衬词，却不同于一般民间歌唱时所出现的衬词语言，如李向晨认为，“萨满调（的）……衬词也不同于赞达仁和吕日格仁”。而更有的学者已经注意到鄂伦春萨满调多以衬词为歌唱的取名。高荷红指出，“在神歌的演唱中……多注重多种衬词在烘托情绪、渲染气氛方面的积极作用……另外一个作用就是帮助演唱者在演唱时能够熟练演唱，不同的衬词对应不同的神歌”。这样的论述，已经涉及到对衬词在萨满仪式中的作用的讨论。

除了萨满歌之外，对萨满音乐讨论重要的一个部分，就是在乐器学视角下对萨满鼓及相关萨满乐器/响器所进行的研究。鄂伦春萨满仪式中所运用的乐器/响器主要有萨满鼓、萨满腰铃等。在所见文献中，以萨满鼓为代表的萨满乐器的研究，无论从数量还是质量上看，都是整个萨满音乐的研究中较为突出的一个方面。在《萨满教与满洲萨满跳神的乐器——对神鼓和腰铃的民族音乐学考察》一文中，作者刘桂腾首先声明：“音乐和舞蹈是满洲萨满跳神的重要表现手段和与神沟通的媒介，他构成了萨满仪典的基本框架……萨满作为族人中无可比拟的艺术家、是当之无愧的。”接着，在对萨满抓鼓进行详细的形制介绍时，以列表的方式提及了使用民族，其中包括鄂伦春族。同时，在论及萨满腰铃时候，指出“鼓与腰铃并用”虽然作者并非专门针对鄂伦春萨满跳神乐器进行研究，但其所采取的“满洲”视野同样可以为我们了解鄂伦春族萨满乐器提供有用的信息。而在另一篇文章中，刘桂腾则将中国东北的萨满乐器放置于全球视野之下，对中国萨满鼓的各种类型（主要体现在形制方面，如单面、双面、抓鼓方式等）进行比较研究，同时亦对萨满鼓的象征意义进行了论述，从而指出“相信鼓具有一种超越时空的神秘力量——神力，进而运用它与神灵沟通。……降神（呼唤神或精灵的降临）”及“运载”等象征功用。在《呼伦贝尔萨满鼓之类形——鄂温克、鄂伦春、达斡尔等族萨满乐器的地域文化特征》一文中，作者专门针对鄂伦春的萨满鼓从形制、分布等几个方面进行了介绍。对鄂伦春以萨满鼓为代表的萨满乐器所作的最为详细的论述，见于《中国东北阿尔泰语系诸族的萨满乐器及其文化特征》一文，作者刘桂腾对包括鄂伦春族在内的阿尔泰语系诸族萨满乐器进行了类比研究：“中

国东北阿尔泰语系诸族的萨满乐器主要有抓鼓、铜铃、腰铃、腰镜、单鼓、抬鼓、响刀、拍板等……萨满乐器原本（是）初民的劳动生活用具，这些乐器曾经具有实用功能。”此外，作者还对满—通古斯语族诸民族对萨满抓鼓的称谓进行了语言学的辨析，在鄂伦春语中，抓鼓被称作“温图文”，而这与达斡尔族的“瓮土尔”、鄂温克的“温图”、赫哲族的“温特”及满语 untum 都有明显的语音练习，同样在俄罗斯境内埃文克人也将萨满鼓称作“温图翁”、“温格图别恩”等，甚至推测这样的联系与变化与同一名称在不同地方的方言有关。此外，作者还对黑龙江省呼玛县白银纳鄂伦春乡及内蒙古鄂伦春自治旗博物馆文物库房中收藏的 1982 年征集于托河地区的三件鄂伦春族温图文从“鼓面”、“鼓圈”、“鼓绳”、“鼓环”、“抓环”、“鼓槌”多方面进行了描述与比较，并引证早期俄罗斯民族学者对大兴安岭地区鄂伦春人温图文所绘图案的描述，具有相当的参考价值。通过作者的类比我们得知，目前所找到的鄂伦春族萨满乐器实物只有“抓鼓”、“铜镜”和“铜铃”。而就这些萨满乐器的意义而言，作者指出：“萨满通过‘鼓语’实现人与神的对话……不仅成为罩在萨满头上的神秘光环，而且为萨满信仰者创造了一个独特的话语系统，成为他们举行复杂萨满仪式所必需并且能够使受众理喻的思维方式。”

就仪式研究而言，学术界历来有两种主要倾向，即宏观（个案或比较）与微观（个案或比较）。在大量通览了人类关于交换与契约的文化案例之后，法国人社会类学家莫斯曾经对“总体”研究有过这样的论述：“他们是‘总体’，是我们所试图描述其功能的各种社会体系的全部。我们是在动态或生理学的状态中考察这些社会的。我们没有把它当做固化的、静态的或者说是僵尸般的社会来研究，更没有把它们分裂或肢解成法律规则、神话、价值和价格来研究。只有通盘考虑整体，我们才有可能体会其本质，其总体的运动，其活生生的面相，才有可能把握住社会与人对其自身、对其面对他者的情景生成感性意识的那一生动瞬间。”与之对照，通过上述对已有鄂伦春萨满音乐的研究进行整理，我们不难看出，无论是对鄂伦春萨满神歌的研究，还是对萨满鼓为代表的萨满乐器的研究，都仍然沿袭了传统音乐框架中，将音乐文化事项划分为“歌唱”、“器乐”、“舞蹈”的解析思路，这对研究，对于以“作品”为导向

的音乐对象的具体剖析无疑起到了非常积极的作用，但不可否认其基本属于微观的、具有个案性的研究。然而，研究的最终目的，无非是从对象的本质出发，去找到理解对象最为关键与核心的问题，从而给人们的精神有所启示。特别是对与鄂伦春萨满音乐而言，毫无疑问，“萨满信仰”是其核心，而如过分脱离“信仰”仅从“形态”入手，很难真正把握问题的实质。

当然，随着当前学科理论的不断发展深入，特别是在“仪式音声”理论框架的指引与启发之下，已经有越来越多的研究者关注到了“信仰-仪式背景”对于理解鄂伦春萨满音乐的意义，因而在一些论著中（如刘桂腾《中国萨满音乐文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》）已有越来越多的研究实例，但是仅就“鄂伦春”这一个案而言，笔者认为对其萨满音乐进行以“信仰-仪式背景”为主要支撑的宏观研究，仍存在一些难以解决的客观障碍。

首先，鄂伦春人的传统文化“消亡”的速度和程度非常严重，仅就执仪者——萨满而言，如今在世的、能为该族群局内视角所公认的萨满，仅有居住在白银纳年逾八旬且体弱多病的关扣尼一人，因而，如若获得一次鄂伦春萨满仪式的完整过程案例，几乎是不可能了（本文讨论所依据的两个萨满仪式个案，关扣尼都是其中的主要执仪人，其中仅有的仪式视频资料，是著名萨满学者富育光等人拍摄于上个世纪90年代、且经过剪辑的“纪录片”）。

另一方面，无论是宏观研究而言，除了将仪式活动的各个单元（如仪式音乐所关注的各种音乐形式及形态）置于整个仪式背景之外，该仪式的整体活动同时亦应置入相应的社会团体之中（例如，对于蒙古族或侗族的某一种类的歌唱仪式活动的研究，分别置于该民族的不同族群或者跨地域的［如中国现有行政区划下内蒙古、吉林、新疆等省的蒙古族或贵州、广西等的侗族］案例研究），但是，这样的宏观视域对于鄂伦春人而言，也是无法实现的。

因此，在对具体研究的理论策略上，笔者曾一度颇费周折。正是鉴于上述两方面的困难，笔者试图寻找对鄂伦春萨满仪式音声更为恰当的解析视角。于是，我将对本课题的思考的注意力，再一次聚焦于“萨满仪式音声”本身。

通过于2008年亲身体验萨满仪式[①]，并在多次的访谈，查阅文献，以及对已有音视频资料的反复回放、聆听，最终将本文讨论的中心，聚焦于什么是“萨满音声”以及它是如何表现等问题。

除了对萨满信仰、仪式的整体过程进行宏观把握之外，更要将研究着眼点真正放在萨满仪式音声的呈现方式上。笔者发现，萨满仪式音声的实际展现过程中，我们除了对萨满歌唱、各种响器的分解性研究之外，萨满仪式音声的真正体现，其实是借助于萨满（有时也包括其助手及整个信仰群体）在整个仪式过程中的整体活动而得以体现的，这“整体活动”除了我们习惯谓之的音乐活动，如歌唱及敲击萨满鼓之外，还有一点就是萨满的身体运动。在整理古代仪式音乐问题时，方建军曾针对那些祭祀活动中不以“乐音”为主要目的的各种铜铃法器时认为：“作为祭祀乐器，铜铃虽然不能奏出旋律性较强的乐曲，但其音响所构成的音声环境，很可能在仪式活动用作祭祀者的施法工具，从而产生沟通天地人神的效应。从这些情况看，与其说铜铃发出的音声具有娱乐性，不如说它更具有神圣性或神秘性。铜铃的音声，产生了神圣而神秘的非音乐性和语义性符号功能。”以往的研究，习惯与对萨满仪式中的响器分而论之，如腰铃、铜镜等等，事实上，上述各种响器所得以凝聚和衔接的中介，恰恰是萨满神性身体的外在体现——萨满服。对于萨满服的神圣性讨论，笔者将在下文有所详述，然而仅从直观角度而言，萨满服正是萨满仪式音声得以存在的一个结合体。如果说对仪式音声研究要尽可能地将其还原到所处语境之中的话，那么这样的研究恰恰忽略了其在萨满仪式活动中的存在方式，进而也错失对萨满音声存在方式真正进行讨论的可能。

---

① 笔者于2008年亲身参与的萨满仪式，即本文即将论述的于2008年9月所举行的白银纳鄂伦春“萨满传承仪式”。此外，笔者还分别于2008年10月及2009年亲身经历了几次萨满附体事件。

一、 两次鄂伦春萨满仪式的个案素描

（一）为拍摄“萨满文化纪录片”[①] 所进行的萨满祭祀仪式

时间：1990 年 2 月

地点：十八站鄂伦春民族乡呼玛河红旗大桥南侧河滩

1. 背景

1990 年初，萨满研究学者富育光、王宏刚等人为拍摄萨满仪式纪录片，来到黑龙江白银纳乡、十八站乡等地，在当地鄂伦春人的协助下进行采访调查，并最终与鄂伦春萨满孟金福（时年 68 岁）、关扣尼商议举行萨满仪式。活动的参与者、时任十八站乡副乡长的关小云在回忆当时仪式筹备情况时曾有记录：“当我们说明完全按传统方式举行一次春祭，作为科学研究资料保留下来的意图时，萨满和其他族人十分高兴。虽然，萨满教祭礼已停歇了将近四十年，但在老一代鄂伦春人心目中，萨满教信仰并没有消失。”除了主祭萨满和关扣尼外，本次活动的主要参与者为孟淑卿、郭宝林、周宏、孟爱涛、葛小华、孟玉林、魏跃杰等。鉴于此次萨满仪式时目前保留唯一较为完整的萨满仪式视频资料，其参考意义不言而喻。不过需要指出，笔者发现此份记录视频有较多剪辑的地方，这对了解完整的仪式过程是非常遗憾的。

2. 仪式的主要准备

（1）服饰及器物

这次仪式的萨满服制作于 1989 年，主要原因是为配合当时进行的舞蹈集成工作所制。萨满的神鼓、神鞭等器物由主要执仪人大萨满孟金福所作。为了这次仪式的效力及隆重性，孟金福还专门整理、新制了日神、月神、星辰神、鹰神、龙神等神偶，并采集“爬山松”香，以便焚烧达到洁净功效。关扣尼与丈夫一同用草绳编制了带有长尾的人形神偶，据关小云向笔者介绍，神偶名

---

① 本“纪录片”由萨满文化学者富育光、王宏刚及鄂伦春族学者关小云等人与 1990 年于黑龙江白银纳、十八站乡拍摄，未出版，由关小云向笔者所提供。

为“库里斤”，是关扣尼所附体的守护神。

（2）供品

仪式的贡品主要有酒、狍肉、鹿肉以及各种当地日常生活所见食品。很多供品都由当地百姓所自愿提供。此外，主祭萨满孟金福还在仪式举行前不久打获一只小野猪，这在狩猎较为困难的冬季是一份令人兴奋的收获，在笔者于近20年后寻访那次仪式情景的时候，仍为很多当时参与者所津津乐道。

3. 仪式过程[①]及音声

8′45″，男女众人围绕在举行仪式的撮罗子周围，进行物品摆放及各种整理活动。

9′42″，主祭萨满在几位男性族人的陪同下，带着本次祭祀最主要的供品、那头刚打获不久的小野猪来到撮罗子前。众人围绕野猪欣喜地谈论着，并用燃烧着的爬山松香在野猪周围环绕。

10′30″，孟金福亲自在撮罗子内悬挂绘有鄂伦春祖先神像的布片，该神画像北西朝东，冲向撮罗子的门口。

13′19″，孟玉林将一个红布条系在孟金福脖子上，以表示本次仪式孟金福接受孟玉林的请求，为其祈祝。期间，众人以逐渐完成了整理活动，纷纷围坐在撮罗子内，闲谈的声音以比刚才自由收整时小了不少，整个撮罗子逐渐出现了一种对仪式举行的期待氛围。

15′30″，孟金福手持装满爬山松香的金属勺，口中念念有词地向悬挂与摆放在撮罗子里的各种神像、神偶进行供奉。在手持香勺供奉的同时，孟金福还以念诵的形式，大声哼着“乌土然——乌土然——”，以为“去污净化，以圣洁来请神下凡”，念诵的过程中，可以听到周围的人有小声跟随念诵的声响。

16′30″，孟金福跪坐在悬挂着的神像前，唱起了萨满调（谱例），这时众人基本停止了闲谈，当孟金福唱到句尾时，身旁充当助手的孟玉林以“啊——”的长声相应和。

① 由于此处描述依据为关小云所提供的该仪式记录视频，因此在过程记录中的时间，均以该录像带时间标记为准。

萨满调-1

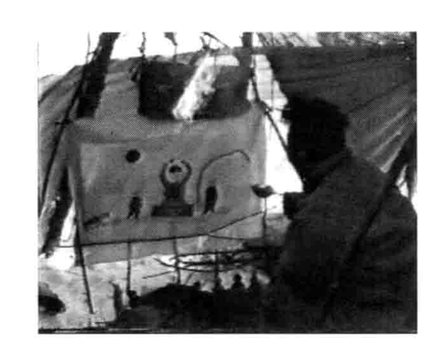
孟金福演唱
高贺杰记谱[①]



这样的歌唱持续了不长的时间，经过简单的祈祝之后，18′10″开始，孟金福在众人的协助下开始穿戴萨满服、萨满帽，随着神服及神帽在众人的手中捧持、特别是孟金福的穿戴过程，缝缀在萨满服上的各种响器因碰撞发出了声响，整个仪式的音声逐渐变得丰富起来，参与者的情绪也明显地趋向兴奋。

19′46″，孟金福手持一面萨满鼓穿戴好萨满服坐在神像前，这时的他身披萨满服上鲜艳的各种响器，头戴萨满神帽并布条遮面，几乎与几分钟前未穿戴萨满服时的样子“判若两人”。伴随着服装的穿戴，他拿起了具有“通神”意义的萨满鼓以慢速而均匀的节奏开始敲击，这是萨满鼓在仪式上的首次响起。

① 在鄂伦春萨满的概念中，仪式时所哼唱的歌调并未完全等同于平常生活中的歌唱，且萨满执仪过程中的每次“歌唱”，其速度、音高等常根据不同的场合、氛围有所变化，因而本文所记萨满调曲谱，仅为萨满仪式歌唱的旋律（框架）谱。



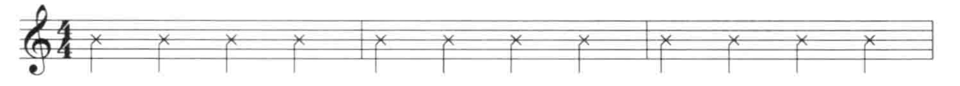

穿戴好萨满神服的孟金福，与之前为穿戴萨满服的他已“判若两人”，
当穿戴好萨满服之后，他第一次拿起了萨满鼓，萨满仪式真正开始了①

在敲击了一段时间后，孟金福于20′30″开口歌唱（谱例），歌唱首先以衬词引导，不断重复着“雅戈雅——雅戈雅——”，助神和众人也伴随着他和唱。随后，他唱到“我唤醒众神降到人间……为众神准备好鹿和犴……”

21′20″，孟金福由坐着演唱改为站立并旋转起舞，伴随着他的舞动，萨满神服上的各种响器也发出了丰富的声响，同时他手持的萨满鼓点已明显加快。在急速旋转舞动的过程中，孟金福已完全停止了歌唱（笔者推测，主要原因是身体舞动太过剧烈），仅偶尔与助神对答一二句，而这时整个仪式的音声，除了围坐众人时有时无的嘈杂声响之外，就是萨满神服上各种响器的声音和萨满鼓的敲击声。

萨满鼓节奏

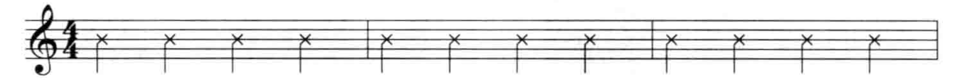
孟金福演奏
高贺杰记谱



① 此图例为《萨满文化纪录片》视频截图。

萨满鼓节奏

孟金福演奏
高贺杰记谱



萨满的旋转舞动、击鼓以及歌唱越演越烈，并伴随着众人的不断和唱，整个音声更为激烈和丰富。

25′25″，在经过几轮唱答之后，孟金福将手中敲击的萨满鼓翻转过来，鼓背朝上平方，有人将几杯酒放置于鼓背，孟金福屈身用嘴叼起喝尽，并将剩下的酒围绕撮罗子旋转，让众人与之分享，大家情绪热烈，一边饮酒一边从嘴中发出“咕——咕——”的声响。

25′45″，孟金福双手将鼓持平，双脚以整齐的节奏原地蹦踏，此时全身的各种响器发出剧烈的声音，伴随着他由跳跃到昏厥，整个仪式的气氛达到高潮并最终结束。

在整个仪式的过程中，自孟金福穿戴好萨满服之后，除了不断敲击的萨满鼓声之外，唯一没有间断的不是萨满的吟唱（包括萨满调和助神及众人的应和），而是萨满服身上各种响器所发出的音响。而在仪式最后最热烈的阶段，由于孟金福与众人分享饮酒，萨满鼓声与萨满神歌都停止了，而唯一没有停止的，就是伴随孟金福身体移动而发出的萨满服上各种响器的声音。如果说整个仪式场域中，有什么音声是自始自终保持下来的话，仅有“萨满服”的声响。

（二）“萨满传承仪式”

时间：2008 年 9 月 1 日 20：00—23：30

地点：白银纳鄂伦春民族乡东北河滩

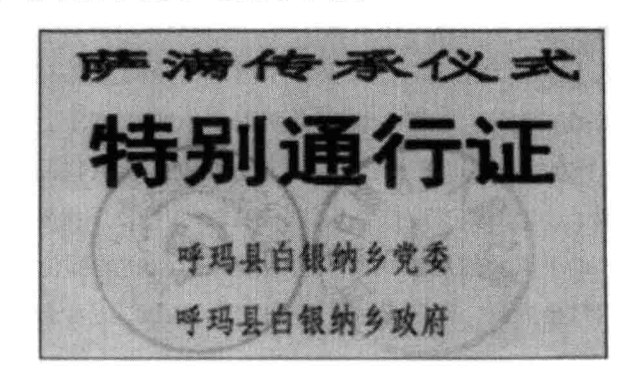
参加人：关扣尼（传神）、孟菊花（接神）

丁秀琴、关金芳、关小云、孟淑卿等

1. 背景

2008 年，白银纳鄂伦春民族乡成立的 55 周年（当地民众俗称“小庆”，

以区别每隔十年所举办的“大庆”），以往每当有民族乡成立及下乡定居周年纪念时，当地都要举行各种文艺纪念活动，这本是极为平常的情形。但是，这次“小庆”之所以与众不同的是，在它的过程中增加了新的的内容，即此次“萨满传承仪式”。一方面，近年来人们对与传统文化的重视程度被空前的提高，由此而来的“发展”、“保护”、“传承”等观念在中国城乡的每一寸土地得到推广；同时，作为人口数目不足万人的鄂伦春族群，目前所发现的、并愿意举行萨满仪式活动的萨满仅有生活在白银纳的关扣尼老人。因而，在这双重主导作用的促发下，当地政府以“保护文化资源”为主要出发点，动员关扣尼的女儿关菊花跟随其母“学习萨满文化”以在关扣尼日渐年老体衰的情况下接替其承担起萨满的职责。正是在这样的背景下，本次“传承仪式”得以举行。需要补充的是，由于此次活动是在当地政府的完全主导下进行的，因而其宣传力度大大超过了以往举行的萨满仪式，笔者作为乡政府邀请对象参加此仪式而得到的参会报道名单中可以看到，有逾百所单位或个人作为乡政府的邀请对象；也正是由于慕名前来参加“周年小庆”、特别是在庆祝文艺演出举办当晚所举行的“萨满传承仪式”的人员众多，当地乡政府对“观看”仪式的人数进行了严格的限制；同时当地组织部门对本次活动拍照、摄像的限制，笔者仅对此次“萨满传承仪式”进行了录音。



为严格控制观看此次“传承仪式”的人员，当地“乡党委”与“乡政府”专门制作了“特别通行证”，笔者调查得知，有机会观看此次仪式的人员，除极少数像笔者一样的研究者外，更多的是兄弟乡镇的政府负责人

2. 仪式准备及场地布置

本次仪式活动的准备工作，主要是在关扣尼萨满的要求下，有当地政府部门负责实施的。在仪式活动进行之前的一个星期内，以分别完成了仪式地点的选择，仪式场地的搭建等工作；新鲜的袍子肉作为仪式的主要供品，也已在活动举办的前一天晚上，由当地乡政府组织村民在附近山林中捕获。由于本次仪式具有相当的官方性质，因此仪式活动的进行场地——一个极为巨大的撮罗子（超过以往鄂伦春人实际居住的撮罗子数倍以上），以及撮罗子内部的物品及供品摆放，则成为本次仪式活动的主要特色。

据笔者观察，专门为进行本次仪式而搭建的撮罗子直径约 10 米（鄂伦春人实际居住、使用的撮罗子直径不过 3—4 米左右），整体由专门采伐的松木和桦木搭建。撮罗子外边就是环绕白银纳乡周围的灌木丛和农田，由于仪式在夜间举行，旷野漆黑一片无法进行观察，但根据隐隐传来的水流声可以推测，此处距离呼玛河并不远。为了提供足够的照明和存放设施，在撮罗子旁边不远的方法，还专门搭建了一个帐篷，并设有一台发电机。

撮罗子内部的场地，是经过专门清扫的沙石地，并为一些能够进入撮罗子内部观看萨满仪式的工作人员及嘉宾而特意准备了麻袋片。在撮罗子的中央搭建有一只松木梯子，直通撮罗子顶端，梯子上面吊置一盏白炽电灯泡，借助撮罗子外的发电机供电，发电机工作轰轰作响，声音较大。在梯子的下方，生有一堆篝火，篝火上架有大锅一口。以撮罗子门口大约四分之一的墙壁（实际上是树干搭成的墙）内侧，挂着一块餐桌面积大小的红布（上面缀有少量小型神偶），红布下方的地面以铺着干草和枯树枝，上面摆有供品，红布旁边用树枝搭建简易架子，上面整齐地挂着几件萨满服和头饰。顺撮罗子门口右侧的内环，是二神、助手以及辅助仪式的一些当地辈份较高的鄂伦春人坐卧的区域；顺撮罗子门口坐内侧，直至正对撮罗子门口的区域，是少数记者、官员观看所座的区域。

此次仪式的供品较为丰富，最主要的新鲜狍子，是在当天凌晨猎杀。狍子为雄性，从腰部分为前腿、后退两部分，分段摆放，但将整张狍皮覆盖到袍子身上，此外还有鸡蛋、红葡萄酒、香蕉、肉肠等各种食品。

3. 仪式过程及音声

由于笔者无法获得在撮罗子内部观看仪式的资格，因此当仪式正式开始时，笔者只能与其他乡镇官员拥挤在撮罗子的门口进行观察，同时亦无法进行摄像、拍照等工作。为了能够对此次仪式的音声进行记录，笔者事先得到了关扣尼萨满的同意（笔者被关扣尼获准拍摄，但最终被乡政府的组织者所拒绝），将录音设备交由进入撮罗子内、充当协助仪式民众的关小云进行录制，此处仪式过程及音声的记录，主要依靠该份音响。

仪式即将开始，萨满关扣尼一边在众人的协助下穿戴服饰，萨满服上的各种响起发出不规律的音声，她一边和助手交谈并试探性、且无规律地敲着萨满鼓。

01′34″00，关扣尼开始围绕撮罗子以较缓的步伐舞蹈并歌唱。她的女儿、作为此次传承仪式的领神人（接神，萨满关扣尼要将自己的神祇传授给女儿，以便女儿也具有神力，成为新的萨满），略显紧张地跟随着母亲，有些笨拙地模仿着她的舞步并以几乎听不到的音量小声随着母亲的歌唱而哼吟学习，她没有穿戴萨满服和神帽，因而在关扣尼的身后，几乎没有任何音声发出。

01′35″39，围坐周围、充当助神角色的孟淑卿一声长啸，关扣尼的鼓点也随之加速，而伴随着她鼓声的加快，她的舞蹈旋转的动作也开始变快，整个身体在萨满服的披罩下发出越来越大的声响。

01′36″04，孟淑卿一声长啸后鼓点暂停了数秒，以孟淑卿为首的助手大声说话，但关扣尼没有回应。

01′38″16—01′44″30，关扣尼继续唱，声音较高亢；助手跟唱，其间有人聊天并接打手机。

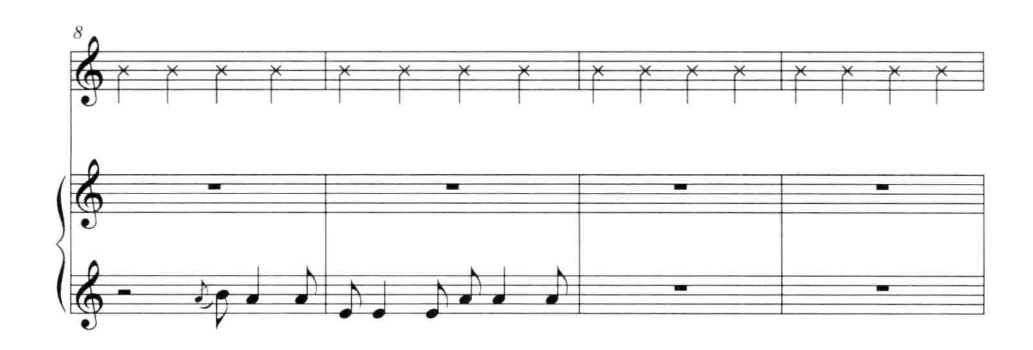
01′44″30 - 01′45″00，这段时间，是整个萨满仪式中萨满鼓声停止的时间，期间可以听到几位助手的对话。

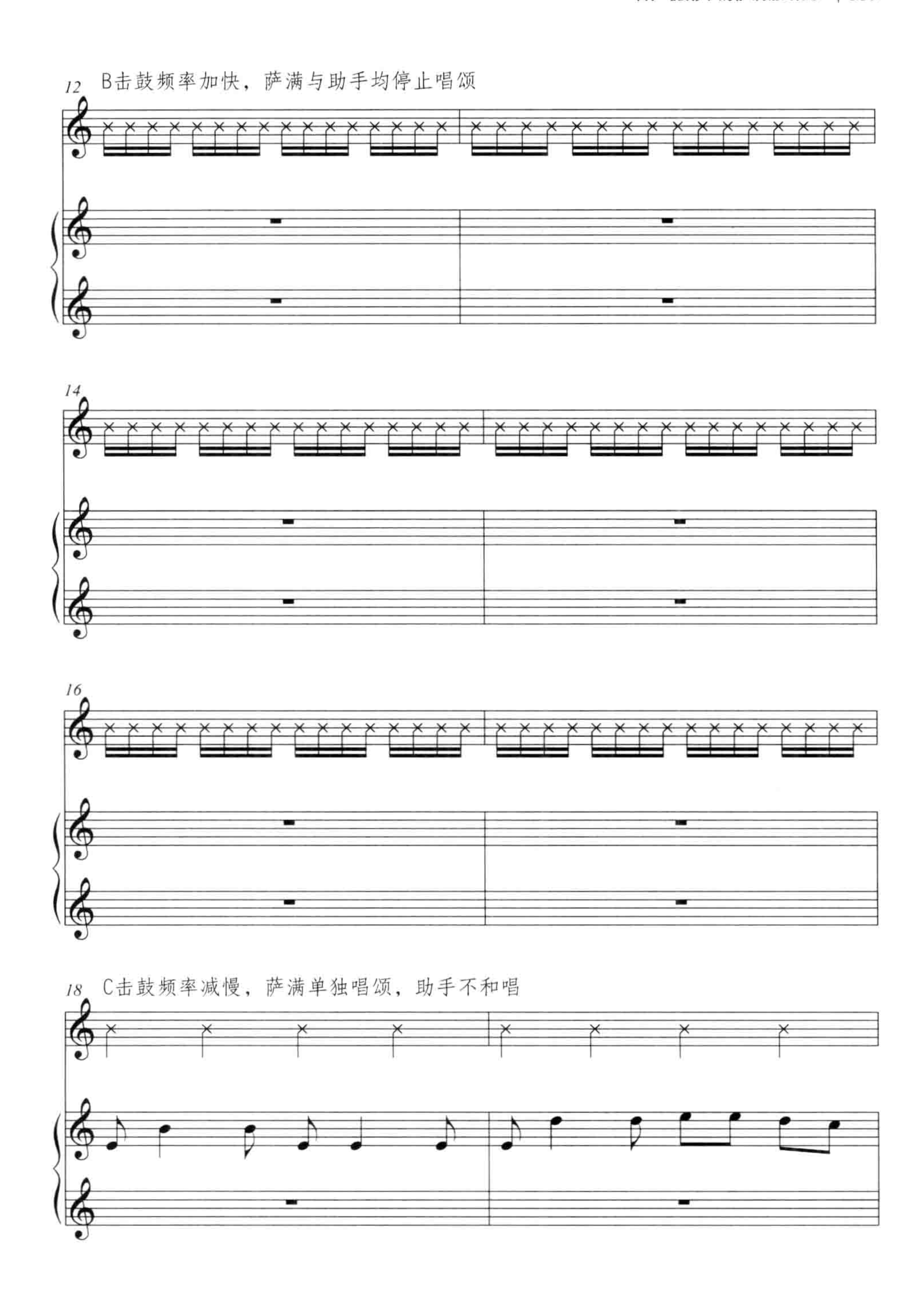
萨满调-3

关扣尼等演唱
高 贺 杰记谱








12 B击鼓频率加快，萨满与助手均停止唱颂
14
16
18 C击鼓频率减慢，萨满单独唱颂，助手不和唱


20
22
D击鼓频率较快，萨满领唱，助手和唱不完整音调
24
26

01′45″01，伴随着敲击不停的鼓声，关扣尼和众人开始给接神的孟菊花穿戴萨满神衣、神帽。穿戴完毕后，又开始像刚才那样进行歌唱和舞蹈……在之后的过程中，整个仪式持续了一个多小时，中途除了几次因关扣尼劳累而进行的休息以及两次分别因发电机供电出现问题所进行的暂停之外，没有明显结构性的段落。

最终仪式的结束，由作为组织者的乡政府负责人宣布。

二、 萨满仪式音声的存在方式

（一）仪式行为与“仪式音声”

所谓仪式音声，主要针对的是仪式活动中执仪者（包括通常被称为“二神”的执仪人的辅助者）及信众等在整个仪式场域内所产生的音响行为，此由“声景”演发而来，以其在研究中的针对性与有效性逐渐成为民族音乐学及仪式音乐研究中的重要概念。对此，曹本冶先生曾在《思想—行为：仪式中音声的研究》[①] 一文中进行如下阐述：“从宏观的角度来看，‘音声’的概念应该包括一切仪式行为中听得到和听不到的声音，其中包括一般意义上的‘音乐’[②]。作为仪式行为的一部分，音声对仪式的参与者来说，是增强和延续仪式行为即气氛的一个主要媒体及手段，通过它带出了仪式的灵验性。因此，信仰、仪式和音声行为时三合一、不可分割的整体。”在之后的一系列论述中，研究者对此理论进行不断地发展及深入，在新近出版的《仪式音声研究的理论与实践》一书中，作者又对此理论观点进行了更为详尽的阐释，他指出：“对‘仪式中音声’的研究，我们从‘音声’切入，置‘音声’于仪式和信仰的环境中探寻其在信仰体系中的内涵和意义……‘音声’是仪式展现中的一个部分。‘仪式中音声’的研究从‘音声’切入（作为制成品的‘音

① 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，《音乐艺术》2006 年第 3 期，第 83—102 页。

② 听不到的“声音”，指的是不向体外发生的，但存在于一是执行者内观状态的，而往往被局内认为属高层次的声音，例如道教或佛教仪式中的“心诵”、“神诵”。由于学科在理论方法上的局限，目前学科的研究对象暂时只能限于听得到的声音。——原文注

声’)，置其于仪式和信仰环境中分析音声体系的结构元素和法规，在仪式展演中的运用和功能、音声的制作过程以及接收，已达到对‘仪式中音声’内涵[①]的宏观认知。”这其中，笔者需要强调的是，在对理论的阐述过程中，研究者已经越来越注意到对具体操作过程的分析与把握：“仪式的‘音声境域’（ritual soundscapes）内‘听得到’的‘音声’主要包括‘器声’和‘人声’两大类。‘器声’包含具有特定仪式含义的‘法器声’和‘物件声’（如炮仗声），以及与民俗活动共享的‘乐器声’。仪式中由‘人声’组成的音声境遇，包括各种程度的近似语言、近似音乐、似念似唱或似唱似念、连唱带哭或连哭带唱的音声。”正是基于这样的理论视角，使我们有机会对鄂伦春萨满仪式活动中的音声组成（或曰音声结构）进行解析，从而获得该文化行为中仪式音声呈现方式的具体展示。

前文对鄂伦春萨满仪式活动的相关描述，已为我们呈现了萨满仪式音声的基本状况，从而使我们对其有较为直观的了解。正如很多仪式活动一样，在鄂伦春人萨满仪式中，“音声”亦贯穿始终，从而使得整个萨满仪式成为一个由音声构建的声响的活动。

（二）萨满服的神圣性及其音声表现

诚如之前引文中学者们对仪式音声中如“听得到”的音声进行的具体分析一样，在由萨满和助神的歌唱、萨满的击鼓、萨满身上各种响器以及参与群众的说话声、笑闹声等因素构成的复杂的音声现象中，什么是“萨满音声最主要的部分”也是我们需要考虑的问题。笔者认为，虽然“仪式音声”的囊括范围极为广泛，但是，在实际的研究中，研究者所不能回避的重要任务，就是需要具体界定仪式音声的组成部分，并从局内观、音声表现、音声效果及音声效力等几个方面，将仪式音声与仪式活动中的其他音响进行明晰的界定，从而从真正意义上获得对仪式音声的分析与解读。就此问题，笔者赞同业已提出的“音声声谱”理论，鉴于本文研究对象的自身特性及笔者主要的写作目的，下文试对鄂伦春萨满仪式活动中仪式音声的主要组成部分进行描述。需要补

① 即“音声是什么”。——原文注

充的是，就“仪式音声”的选择而言，英国学者约翰·布莱金在针对文达人音乐活动进行的记谱工作中曾提出，在音乐活动中，研究者应选择“较为关注音乐中具有结构意义的、发生功能影响的声音”，换言之，对仪式音声判断与选择，则是看此因素对“仪式”的意义与作用。在普通鄂伦春人的观念中，萨满一方面是沟通凡俗与神灵的使者，他们需要在天地间穿梭，传递人与神灵间的信息；同时，萨满不是一般的凡人而是“神的代言”，当“神灵附体”后，萨满便充当着“神”的角色，行使各种神灵的行为。而在萨满自己的认识中，每一次请神仪式，都是一次“奔走的旅程”，他们要往来于天地之间，克服随时出现的各种险阻。而这些，当外化为声音被我们感知的时候，便是萨满与助手的歌唱（对话、沟通）、萨满的鼓声（行走、传递）以及萨满各种响器的声响（行走的体现、战斗的信号）。由此，当联系到鄂伦春萨满仪式音声与“仪式效用”时，我们便可以较为清晰地发现，音声的主要部分应该为萨满（包括助手、众人）的歌唱、萨满的鼓声和萨满身上的响器所发出的声响。

如同前述，萨满仪式音声研究主要集中在“萨满调”以及以“萨满鼓”为代表的“萨满乐器”的研究上。早在20世纪初，凌纯声先生就对赫哲人的萨满神歌有着详细的记录，随后，伴随着音乐学研究的广泛介入，“萨满歌、调”常成为萨满音乐考察中最主要的内容，以《中国民间歌曲集成》中“黑龙江卷”和“内蒙古卷”为代表的民间音乐文化的文献中，就以“萨满歌”、“萨满调”为名（亦为题材分类）进行大量的记录。而对萨满鼓的研究，也基本遵循着“萨满歌”相似的脉络，凌纯声先生不仅对赫哲萨满鼓有着极为详细的记录，而且还将其研究视域放置于整个东北亚地区，运用大量其他族群萨满鼓的资料，试以勾勒环北极圈萨满鼓的整体特征。此一脉络，在随后的萨满鼓研究中被很好地继承，以刘桂腾为代表的当代学者便是明显的体现。可以说，学界对于“萨满歌”以及“萨满鼓”的研究已积累了一定的成果，笔者在此不做赘述；那么，除了上述两个内容，萨满仪式音声是否还有其他的呈现方式呢？

凌纯声在讨论赫哲族萨满的时候曾这样表示：“我们第一次遇到萨满，看

见他所穿奇异的服装……外形已经充满了神秘的色彩，尤其是在夜间，再加上神鼓、神咒的声音真易引人到不可思议的境地。所以萨满神服神具的功用非常重要，没有了他们，萨满就无所施其神术。"① 可以说，随那那次是凌氏对通古斯语族萨满的早期"速写"，但他已明确认识到萨满服对于萨满以及相关"神术"的重要性。与他几乎同一时期的俄国学者史禄国，也十分重视萨满服对于萨满仪式的重要意义，他认为"萨满专有的特性，在于其特定的仪式、服装、法器和萨满的特殊社会地位等方面。"②

的确，对萨满服（及其饰物响器等）的关注，最早始于民族学、人类学的研究，除上面两位学者之外，新中国成立以后，越来越多的人进入到通古斯语族的各个族群，开始了包括鄂伦春族在内的萨满文化调查，也因如此，学者们大都注意到萨满身上的各种响器对萨满仪式的意义，并分别对其讨论。

就萨满神服的性质而言，乌丙安曾经指出，"萨满行术时的服装是萨满教的重要标记。这些被叫做神衣、神裙的圣物，都和常人服装不同，充满了奇异的神秘色彩"，之后，他还对萨满服上的各种法具（响器）进行了说明，"铜镜：是萨满的重要法具……跳起神舞来，叮当乱响，气势威严"；"腰铃：是在腰带上坠成一排的铜铁小铃，成喇叭筒形……跳神时扎在腰间，左右甩动，发出串串有节奏的声响"。在对萨满服饰的性质和不同响器说明之后，他更对这些器物的"圣化原则"进行了讨论，他指出，"在新制神衣时，根据古俗要选年老的寡妇和年少的姑娘缝制，取'圣洁妇女'的含义。制成新神衣后，有的要杀牲把血涂在新衣上致祭。萨满的装束一旦被其他人触动了，就要举行'净化'仪式。有的是萨满自身像守护神灵献祭供品。……一旦萨满把深意穿旧了，便认为它失效了；有的萨满终止了自己的职业不再使用神衣，这些深意常常挂到远处的林中"。而学者鄂·苏日台

① 凌纯声：《松花江下游的赫哲族》，上海文艺出版社 1990 年版（据 1934 年"国立"中央研究院语言研究所刊印本影印）。

② 史禄国著，吴有刚、赵复兴、孟克译：《北方通古斯的社会组织》，内蒙古人民出版社 1985 年版。

也从神圣性角度对萨满服进行了论述："由于萨满服制作是有着严格的程序的，一件萨满服需要二到三年内才能完成，而且说每一件萨满服一旦制作完成，经过复活仪式（是指经过祭祀神服仪式，让萨满服获得了一种神力，才能被称之为'神衣'，在此之前还不能算神衣）后，才能成为萨满的神服。而且萨满一生中不能再做新的萨满服的，只有这么一件。萨满去世后，将萨满服与萨满同葬在一起。神鼓可以做新的。"

的确，如引文所论述的那样，在笔者参与的白银纳"鄂伦春萨满传承仪式"中，在仪式的准备环节中，众人都对"爬山松"[①] 香特别在意，因为将其焚烧是仪式开始的重要环节，起到洁净作用；而至于萨满服的神圣性，笔者更是在数次田野过程中多次听到相关传闻，例如解放初期限于"破四旧"等思想的影响，很多鄂伦春萨满都宣称放弃自己的萨满信仰，并将神服弃藏于遥远偏僻的山林中，避免人们发现，当偶然情况下不明就里的人发掘出了藏匿的萨满服（或由于贪恋其中铜质的胸镜、腰铃等将其破坏与变卖），这些发现者大多遭遇各种厄运。这些情况虽无法明确证实，但已从侧面反映出萨满服的"神圣效力"，更是人们对其重视的具体表现。

同样是出自于民族学视角，富育光在其《萨满论》一书中对"萨满神服"的论述则更为详细和深入。"萨满神服具有不可亵渎的威严和地位。从制成至穿用，自始至终是全氏族惟萨满可以染指、移动、存藏、使用、解释的至上神品。它本身就是神祇的象征，同时又是某些神祇的形体寓所。从萨满至氏族成员，便将他视为无声[②]的神、通天通灵的神。故此，往昔一件神服的产生都是全氏族最喜庆的盛世。"在讨论萨满服神圣性的时候，作者还特别提到了萨满穿戴萨满服与其神圣身份获得之间密切的关系。"一般情况，神服是伴随新萨满的正式产生而同时出现的，新萨满经过若干时间与老萨满学习，并通过一些全氏族重大的神事活动和祭神测试后，自己掌握了迎送神祇本领并考试合格，

---

① 大兴安岭特产植物，晾晒后可做焚香用，有洁净功效。

② 作者这里的论述由于出于民族学研究角度，而非音乐学视域内的讨论，因此将萨满服比作"无声的神"。笔者本文则将从音乐学研究中"仪式音声"角度阐述"萨满服"的音声意义，以其对萨满服认识的丰富与补充。

获得氏族神族两权的正式同意，才可以‘加冕’、‘披衫’，成为名副其实的氏族承祀萨满。成为萨满的重要标志与象征物，便是尊贵的萨满神服。”同时，研究者更加注意到了萨满神服上所维系的各种响器对于萨满以及整个仪式活动的意义，特别指出：“垂饰物后多用铁器……铁在北方亦很珍贵，而且尤有助神气氛，铁器坚硬，可支撑衣服……沉重有声，像雷鸣，又像神祇的英姿步履。”

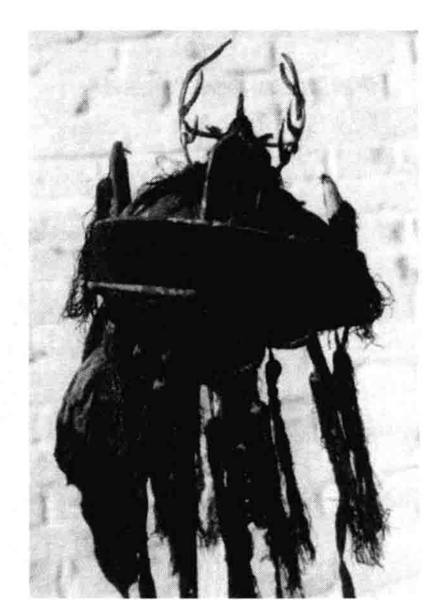
在对南美洲印第安族群苏雅人进行的研究中，安东尼·西格曾在其第四章“作为创造性活动（creative activity）的歌唱”中提出了“村庄音乐厅”（concert hall）的概念。在他的论著中有过这样的描述，“村庄中的音乐表演，就像音乐厅一整年的演出活动一样频繁，而村庄中的听众数量，也像一个交响乐团的成员一样多……我将会通过对音乐空间、音乐时间以及音乐产品的社会关系之间的讨论，来检视上述这些类比。此外，我还会就个体认同下的音乐表演进行论述，以及一位歌手在演唱时所做出的种种选择”，作者虽然意在通过对苏雅人歌唱活动中的创造性的讨论而展现该族群涉及歌唱、仪式等文化行为的宇宙观（cosmology）揭示，但带给笔者的启发却是，以更为“整体性”的视角观测萨满仪式活动中的各个音声组成部分，尽管在民族音乐学的研究中，已经对“文化整体”进行了相当充分的强调，但我们是否还有更为深入的必要？笔者认为，对萨满服的仪式音声所进行的讨论，也应始于对萨满服的整体观察，如下图所示，在笔者眼中，每每凝视这些照片，总有一种观看一个乐队的感觉。图片中静默的萨满服，仿佛交响音乐会开始以前，摆满乐器的舞台；而身上各个部分的铃饰，如腰铃、铜镜等，又仿佛一个乐队中不同的器乐声部。的确如此，在萨满举行仪式的过程中，除了萨满的歌唱、萨满手中的神鼓之外，萨满周身遍布的“腰铃”、“铜镜”等萨满响器，也发挥着极为重要的作用。

应当承认，在已有的萨满仪式音声研究中，针对上述各项、类萨满响器的研究并不少见，无论是在音乐学中的萨满响器研究，基本遵循着上述民族学、人类学的框架，还是在一定程度上结合了音乐学中乐器学研究所特有的方法（结合乐器学研究的方法，音乐学对萨满响器的研究，记录了“形制”、“材

质”、“发音方法”、“音响效果”等各个方面；而结合民族音乐学研究的记谱方法，很多研究都记录了萨满响器［如铜铃、腰铃等］的节奏和演奏方式，特别是近来一些研究，也出现了以“总谱”的形式，对萨满仪式中的鼓声、歌唱或是鼓声、铃声的式总谱记录）。然而，笔者之所以尝试将萨满服作为一件“乐器”而进行的研究，目的是在于从两个方面强调萨满服对萨满音声表现的作用。一方面，穿戴萨满服本身即为一个仪式（或仪式中的关键环节），执仪人在仪式过程中，是否穿戴完整萨满服的前后，其仪式音声的意义是不一样的；另一方面，就音乐学的角度，萨满仪式音声并非是一个各自分离的零散音响，而是在萨满执仪过程中具有结构意义的整体音声，而这一整体性的关键，就在于萨满服的联结。也正是在这一联结的视野下，我们才有机会对萨满仪式音声进行更加深入的讨论。



萨满服头饰（神帽）



萨满服头饰（神帽）[①]

① 此图片来源于阿里河鄂伦春旗。



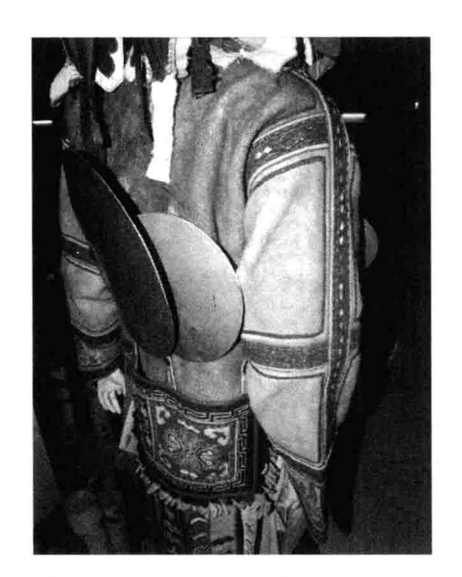
萨满服上的响器："布兰基"



萨满服上的响器："布兰基"和"夸昂特"（铜铃）



萨满服上的响器："夸昂特"（铜铃）



萨满服上的响器："屋克吞"（铜镜）



萨满服上的所有响器

三、"萨满服"视角下鄂伦春萨满仪式音声的相关问题

前文通过对两次鄂伦春萨满仪式音声的描述，以及对鄂伦春萨满仪式音声存在方式、特别是在结构意义上对仪式音声构成（组成）的讨论，我们对鄂伦春萨满仪式音声已有了较为整体的了解与认识。鉴于本文的主要视角，并非对鄂伦春萨满仪式音声的宏观论述，而是在无法获得较为完整的仪式活动的基础上，以"萨满服"为主要切入点而对此仪式音声进行讨论，因此，在接下来的部分中，笔者将就"萨满服"视角对鄂伦春萨满仪式音声的观测所衍生出的相关问题（并无明确逻辑性关联），进行适当的论述。

（一）"多与少"——萨满仪式音声的级序问题

在民族音乐学的研究中，以适当的方法对事物客观现象进行揭示与把握一直是学科所坚持的传统。因而，在很多研究理论中，一方面追求于对知识性研究结论的挖掘，同时也十分注重方法上对研究的解析过程。正因如此，民族音乐学的研究中才会提出诸如"主位—客位"视角、"局内—局外"关系、"融

入—跳出”方法等研究理念。秉承这种研究思维路数，在当代学界对于仪式音声的研究中，亦产生出“两级变量”这组重要的理论架构①，基本而言，它由“远—近”“内—外”“定—活”等几对概念组成。它们很好地解决了仪式音声的含混性事实，为具体解析仪式音声提供了有益的帮助。

顺着上述思路，亦有学者在研究中提出“音声声谱”概念，例如萧梅针对中国仪式音声研究面临的问题与挑战中提到，“在仪式境域中，其音声及其仪式活动，既展现出可听与可见的动态，但同时亦蕴籍着‘听不见’的音声和‘不可见’的关联。作为整体的音声声谱，有声与无声是在一个完整的信仰（或礼俗）体系中含纳的”，而在此之前，在《唱在巫路上》一文中，萧梅更就广西靖西县壮族“魔仪”仪式音声的研究中，将该对象以音声声谱的方式划分为“白” - “韵白” - “咒语” - “讲唱（吟诵）” - “拟（状）声” - “器声” - “歌唱”七个部分，展现出魔仪场域中的音声图景。

上述理论视角为仪式音声的解析提供的具体思路，在鄂伦春萨满仪式音声中亦有运用“两级变量”或“音声声谱”进行分析的可能。然而，从本文研究对象——“萨满服”——这一介乎于宏观（如：整个仪式音声场域）和微观（如：某一仪式音乐片段）的实际状况而言，笔者却发现，在“两级变量”及“声谱”思维的启发下，进而可对此萨满音声的“级序”问题进行讨论。众所周知，在萨满文化的局内观中，萨满有着极为明确和严格的等级关系的，且这一等级关系亦十分丰富，例如，在满族或者蒙古族的萨满中，根据萨满授神的时间、萨满的法力等因素而形成的萨满“过关”仪式，就是萨满级序的具体表现，有学者指出，类似于萨满的“过关”类仪式，在鄂温克、鄂伦春、达斡尔等其他少数民族中也有存在。事实上，鉴于萨满信仰体系内“级序”的存在，可以说在所有萨满仪式活动中，“级序”问题都有所体现（而非仅仅存在于“过关”类仪式活动中）。但是，正是限于理论视角的不足，学界从未涉及在“仪式音声”视角下的萨满级序，这对于以音声行为为主要方式从而

① 对于仪式音声中“两级变量”理论的详细论述，参阅《思想—行为：仪式中音声的研究》中第一章第六讲“仪式音声研究的理论架构”相关内容。

展开萨满信仰活动以及体现萨满效力（如请神、治病等）的研究而言不能不说是一个遗憾。

头饰依据其做萨满的时间长短、萨满之间的师承关系、萨满神灵的法力等个方面资历，萨满有着明确的级序，而这样的级序，在萨满的服饰恰恰有着非常直观和具体的体现。乌丙安认为："在满族、鄂温克族、鄂伦春族、锡伯族、赫哲族、和达斡尔族中，只有新萨满或做老萨满助手的年资浅的萨满才扎头巾。"这是那些"资历较浅"的萨满头饰的方式，而成为正式萨满，或者资历越高的萨满，相对而言，他们在头饰上也越加丰富和复杂，"萨满跳神的头饰以神帽或神盔最为典型……满—通古斯语族的各族萨满神帽大体相似。帽胎主干是一个帽架，帽架用铜、铁等金属条片制成，顶端有铜制鹿角一对，角上有叉，依萨满年资不等叉数也不等，一般多在 3 叉以上。两角中间有一铜质飞鸟，头前尾后。有的在帽架上装有真鹿角，保持古型。有的神帽只有金属架加鹿角，架上周围系满皮条、布条或绳条，形成垂面流苏，帽架内无皮、棉帽胎。……鄂伦春族萨满神帽铁架顶上有黄红两色圆圈，其余为黑色底，顶上铁叉系各色布条，四周缀珠串垂面"。

那么，上面这些对萨满头饰细节的描述，对我们研究萨满音声又有怎样的意义呢？

通过观察笔者发现，对于一个新萨满（助神或者年资浅的萨满）而言，如果只有"头巾"，那么则意味着其在执仪过程中，头饰由于缺乏其他响器，因而无法发出声响（这是重要的声音符号）；相对而言，对于那些已经正式成为萨满、以及资历较高的萨满来说，则相应地其头饰也有着更为丰富的内容。在实际执仪的过程中，头饰上各种"铜、铁等金属条片"伴随着萨满的身体运动而相互碰撞，发出丰富的音响（即便是像皮绳、布条、绳条这样的非金属制品，由于萨满执仪过程中，常伴随着极为剧烈的身体旋转，也会在空中舞动时和空气发生较大摩擦而发出"呜——呜——""呼——呼——"等声响），从而为整个萨满仪式产生丰富的音声效果。

同时，对于萨满的级序标识，不仅仅从其服饰的外观得到体现，更是在萨满执仪过程中，通过明显的仪式音声的区别而清晰地表现出来。在笔者观察的

“白银纳萨满授神仪式”中，接神者（关菊花）由于初次学习萨满，在仪式过程中除身披较为简便的萨满裙、手执萨满鼓外，没有佩戴萨满神帽以及其他头饰，因而在仪式中仅能听到其亦步亦趋的萨满鼓声，而无法发出像其母、授神萨满关扣尼那样丰富的头饰音响。

需要补充的是，萨满服头饰中所体现的级序，并非仅仅为了在视觉上有所区分，其根本首先是萨满师承流派、仪式效力的体现。

《鄂伦春族萨满教调查》一书的两位作者关小云、王宏刚曾对鄂伦春萨满神服及维系其中的各种响器——特别是其音响及相关意义有过较为精细的描述，“萨满的神衣，一般是用鹿、犴皮制成，它是一件无领的对襟长袍，全长四尺左右，有许多物件构成”，特别是系于神服上面的各种响器，作者亦分别记载，“‘屋克吞’，即铜镜。神衣前片左右共六个，而且竖着各缝三个，形成八字形，在中间缝三个‘布基兰’，形成小三角形。‘屋克吞’即乳房之意，是远古时代以女萨满为主的历史遗留。当萨满请神起舞时，铜镜相互撞击，丁当作响”；“‘布基兰’，是用小铁片制成的小喇叭状物，他的位置在神衣的前片两侧和前片铜镜两边的中间处，它是招神求神的法器。它能和铜镜、铜铃发出和谐的声响，悦耳动听，象征宇宙中神灵的声响”；“‘夸昂特’，即小铜铃。缝缀在每一块‘嗯聂吞’的下沿。它一方面起装饰作用，另一方面能发出动听的声响”；“‘阿卡吞’，是神衣后边的大铜锣镜。形似大锣，象征太



萨满服

说明：在萨满服中，依响器的数、量而表示出萨满的级别与法力的大小，因而这成为将视觉效果转化为听觉效果的在不同仪式音声级序的一个体现。

阳，其下面围有三个小铜镜，象征月亮和星辰。据说‘阿卡吞’是萨满的护身法宝，也叫护身镜”。与头饰一样，神服上的大部分响器，亦是对萨满法力、级别的重要标识。

由于缺乏足够的田野案例，笔者无法得到不同神力的萨满所使用的萨满服；就已有的萨满服实物来看，由于其在收藏、陈列过程中大都缺乏足够的采集信息（如萨满神服采集的年代、原所属人信息、神服制作人信息、神服流传流域等），因而笔者在本文的写作中仅以其为基本参考，而不作为具体实证进行论述。但是在田野调查的过程中，笔者却听到田野报道人在许多场合都有如下表述，即萨满的神力与萨满服上缝系的腰铃、铜镜有关。一般而言，越是具有较大“法力”、或地位较高的萨满，其萨满服上铜镜就越大，而其腰铃及布兜等饰物也就越多。这与上述对头饰所体现的“音声级序”相似，在实际仪式行为中，萨满“神力”的级序，并非仅体现在视觉呈现方面，而更通过萨满的身体运动所带动的不同响器，体现在其音声表现中。

（二）“轻与重”——萨满神服音声的能量效力

在一次针对鄂伦春萨满进行的田野工作中，刘桂腾曾记录了这样的情景：“由于关扣尼萨满的身体状况堪忧，我们当时已经无法复现鄂伦春萨满祭祀仪式情境，甚至没有要求她穿戴沉重的神服、神帽（尽管我们很想提出这个要求）。”可以看出，虽然意在调查萨满仪式，但是由于被访者（关扣尼萨满）身体较为虚弱，研究者放弃了让其“穿戴沉重的神服、神帽”的请求。这个看似并非重点的事例，一方面体现出了研究者在田野道德方面的细致考虑，但同时，萨满神服、神帽自身的“重量”却也是其中不能忽视的因素。

与一般的服饰而言，在笔者的调查中，也多次听到被访者向笔者告知，萨满神服极为沉重，更有夸张的说法，萨满服常被报道人描述为重约“一两百斤”，其重量不是一般的人所能轻易穿戴动的。

一套完备的萨满服，真的有如此的重量吗？局内人几乎不约而同对萨满服“沉重”的认识与表述，又暗示着怎样的问题呢？随着调查的深入、特别是与访谈对象之间的熟悉，笔者以试探性怀疑的口吻，对萨满服的重量问题进行了解。在几次调查过程中，每当听到被访者向笔者讲述萨满服重量“沉重无比”

或“几百斤重”这样的描述时，笔者都要求与被访者求证或核实，此时，被访者常常表示自己对于萨满服重量的认识，多出自于长久以来的印象以及民众间多年的传闻，事实上从未有被调查者（包括萨满本人）能够确切说出萨满服的重量。查阅各种材料，几乎没有人对萨满服的重量进行论述，笔者仅从秋浦先生《鄂伦春社会的发展》一书中，发现了对萨满服重量的描述：“神衣，用犴皮制成。无领，近四尺长。上面布满许多小物件：铜盘，在胸前和背后各有几面。‘甲哈波屯’，在铜盘上方，类似围嘴，黑布底，镶有红色边缘。‘聂勒波屯’，在铜盘下方，黑布底，刺绣有彩色花纹，并钉有磁扣子多枚。飘带，在衣服上半部和腰下方都有彩色飘带多条，它象征羽毛，据说原来的萨满都会飞。小铜铃，挂在衣服的各个部位。铜管，多用弹壳制成，有次序地缝在衣服上。除了这些之外，还有不少贝壳也缝在衣服上。这样，许多物件加在一起，其重量达二、三十斤，有的甚至达五、六十斤，是相当可观的。”从秋浦的描述中，我们可以看到，尽管他所记录萨满服，较笔者所观察到的案例更为久远，其服饰也更加完整，但其重量“二、三十斤”或“五、六十斤”，虽然“相当可观”，但与鄂伦春人常常习惯性表述的“百斤”仍有较大距离。

出于局内人的禁忌以及田野条件所限，虽然笔者曾亲自接触过几套萨满服，但并无法对萨满服的实际重量进行准确测定，不过这并不妨碍笔者根据生活经验进行大致推测：一套皮质大衣加上若干铜镜（铜镜直径约 20cm，通常 6—10 面不等）、铜铃若干①，究其综合，重量应该不会超过几十斤。当笔者委婉表示出对萨满服重量的一些怀疑时，很多鄂伦春人也欣然同意，但他们又常常会解释，之所以判定萨满服沉重非常，还有一个原因是，穿着萨满服的萨满身材往往并不是高大强壮的人，却要在仪式过程中跳跃、舞动若干小时，有着严重的体力消耗。这时，对萨满服重量的判断，以转变为对萨满体能等执仪能力的评价。

① 根据刘桂腾的记载：“白银纳鄂伦春族乡文化站所藏的一件萨满服上缝缀了 36 个铜铃。铜制，葫芦形，铃体无纹饰；带虎口，内涵金属弹丸。铃体的宽度为 4 厘米，长度为 4 厘米，厚度为 3 厘米；虎口的宽度为 4 厘米，长度为 2.5 厘米，宽度为 0.4 厘米。这些铜铃 6 个为一排，衣裙左右各 3 排，总共 6 排 36 个铜铃。”刘桂腾：《中国萨满音乐文化》，中央音乐学院出版社 2007 年版。

根据现有的分析，既然萨满服的重量与常人的生活经验判断存在着一定的出入，为什么在局内人观念中，对萨满服极为沉重的认识却仍然保留着普遍的认同呢？一方面，笔者推测，当代鄂伦春人的文化生活，已经无法与20世纪中叶定居之前、甚至更早的一两个世纪之前相提并论了，由此，与之前讨论的那个“萨满级序”问题相联系，近几十年来鄂伦春已几乎不存在整个氏族甚至囊括好几个氏族那样的大萨满了，由此带来的是，目前所了解到的鄂伦春萨满由于不具有较之而言更古老的那些萨满们所具有的“法力”，因此，他们的萨满服上无法缝制更大、更多的铜镜、铜铃等法器，因而整个萨满服的重量不能与古代萨满服的重量相比，人们之所以仍然愿意宣称如今的萨满服沉重非常，主要是出于对古老萨满的较为模糊的印象。但是，除去“变迁”这一层面的解释之外，另一个方面笔者却认为，讨论此问题的根本原因，不在于实际测定萨满服的客观质量，而在于对局内人关于萨满服认识的剖析。

正如前文在论述萨满仪式过程时笔者提到的，当仪式准备活动接近尾声、主祭萨满即将开始正式“请神”并进行相关祭仪活动的时候，一个关键的环节就是在助神或者众人的辅助下，披挂穿戴好完整的萨满服。从某种程度上也可以说，穿戴萨满服也是一个极为神圣和重要的仪式，它标志着某种过程的转换。而在穿戴萨满服的过程中，众人虔诚的态度、以及随着萨满仪式逐渐向高潮转换而为整个仪式营造的神圣性的增强，萨满服在仪式中的作用和地位也被充分的强调；随之而来，在萨满仪式的整个过程中，如前文所述，萨满服充当着仪式音声的重要组成部分，因此，它在一定程度上也可视作神灵的躯体或代言，其重要性更是不言而喻。

四、 结语

诚如凌纯声先生在萨满研究中所阐述的观点，“我们现在研究赫哲萨满教的方法，是由具体而到抽象。换句话说，先研究萨满穿戴的神衣神帽，所用的神鼓神刀……再研究他们的神术”，这一段是对萨满文化研究精彩的指导，但是，如何从“具体”的“物”，到“抽象”的“精神”？凌先生却似乎没有给

我们提供非常明确的方式和途径。笔者认为，当我们找到了各种响器的连结系统——神服；当我们找到了人的肉身、神的圣体间得以连接的纽带——萨满服的时候，或许可为这一研究提供更加深入的可能。

萨满服实际上是萨满身体的一个象征，它一方面代表着萨满从凡人到"神灵"（就是附体、上身）的转换过程，同时，它更是连结萨满仪式音声中的各个部分的中枢环节——无论是萨满的"歌"、萨满手中持有的鼓声，还是萨满遍布身体的各种响器的声音，它们都以萨满的身体——萨满服为连接中介。当正常的萨满穿戴好萨满服后，就如同完成了一个仪式，开始了进入了另一个境界的旅程，而萨满的"神"性与"声"音都凝结在"身"体中，所谓"整体研究的意义"也恰在于此，因为，所谓"萨满仪式音声"，不仅仅是身上的铃饰、手中的鼓和嘴里唱出的"歌"——它们在萨满服的联系中凝结为一个整体。

参考文献：

一、中文资料

1. 阿桂、于敏中：《辽海丛书——钦定满州祭神祭天仪式典礼》"上谕"，载金毓绂主编：《辽海丛书》，辽沈书社1984年影印（电子版文档）。

2. 曹本冶主编：《仪式音声研究的理论与实践》，上海音乐学院出版社2010年版。

3. 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，《音乐艺术》2006年第3期。

4. 迪木拉提·奥迈尔：《阿尔泰语系诸民族萨满教研究》，内蒙古人民出版社1984年版。

5. 杜亚雄：《多维视角的乐器学研究——评〈满族萨满乐器研究〉》，《人民音乐》2000年第10期。

6. ［英］菲奥纳·鲍伊著，金泽、何其敏译：《宗教人类学导论》，中国人民大学出版社2004年版。

7. 丰收、瑜琼：《试论鄂伦春族的萨满舞》，《黑龙江民族丛刊》1993年第10期。

8. 郭淑云：《中国北方民族萨满出神现象》，民族出版社2007年版。

9. 杜亚雄：《多维视角的乐器学研究——评〈满族萨满乐器研究〉》，《人民音乐》2000年第10期。

10. 鄂・苏日台:《鄂伦春狩猎民俗与艺术》,内蒙古文化出版社 2000 年版。

11. 方建军:《古代仪式中的“音声”》,载曹本冶主编:《仪式音声研究的理论与实践》,上海音乐学院出版社 2010 年版。

12. 富育光:《萨满论》,辽宁人民出版社 2000 年版。

13. 高凯军:《通古斯族系的兴起》,中华书局 2006 年版。

14. 凌纯声:《松花江下游的赫哲族》,上海文艺出版社 1990 年版(据 1934 年“国立”中央研究院语言研究所刊印本影印)。

15. 刘桂腾:《中国萨满音乐文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》,中央音乐学院出版社 2007 年版。

16. [法] 马塞尔・莫斯著,汲喆译:《礼物——古式社会中叫唤的形式与理由》,上海世纪出版集团 2005 年版。

17. [美] 米尔恰・伊利亚德著,晏可佳、姚蓓琴译:《神圣的存在——比较宗教的范型》,广西师范大学出版社 2008 年版。

18. 内蒙古自治区编辑组:《鄂伦春族社会历史调查(第二集)》,内蒙古人民出版社 1984 年版。

19. 色音:《萨满教音乐的人类学考察》,《青海民族研究》2000 年第 2 期。

20. 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰:《满族音乐研究》,人民音乐出版社 2003 年版。

21. 史禄国著,吴有刚、赵复兴、孟克译:《北方通古斯的社会组织》,内蒙古人民出版社 1985 年版。

22. 吴雅芝:《最后的传说——鄂伦春族文化研究》,中央民族大学出版社 2006 年版。

23. 乌丙安:《神秘的萨满世界》,上海三联书店 1989 年版。

24. 王宏刚、富育光:《萨满神鼓探微》,《北方文物》1992 年第 1 期。

25. 萧梅:《中国仪式音乐研究面临的挑战》,载曹本冶主编:《仪式音声研究的理论与实践》,上海音乐学院出版社 2010 年版。

26. 叶磊:《鄂伦春族白银那民族乡更新村萨满跳神的调查报告》,《中国音乐年鉴》1991 年版。

27. 中国 ISBN 中心:《中国民族民间舞蹈集成・黑龙江卷》,中国 ISBN 出版中心 1996 年版。

二、外文资料

1. Anthony, Seeger. 1987. "*Why Suya Sing——A Musical Anthropology of an Amazonina People*", Cambridge: Cambridge University.

2. Nettl, Bruno . 1995. "*Music, culture, & experience : selected papers of John Blacking* ". Chicago and London: University of Chicago Press.

萨满鼓专论

刘桂腾

萨满鼓，是东北少数民族萨满的标志性乐器。因此，萨满鼓的流传地即是萨满信仰分布的地区。萨满鼓，主要分布于黑龙江流域、辽河流域和鸭绿江流域的广阔地带，在具有萨满信仰的诸民族中流传。

沿大兴安岭山脉，北段的高山森林地带、西段的缓坡草原地带和东南森林与草原过渡地带以及南麓缓坡与嫩江平原相接的河谷地带，呈交错状态分布着鄂温克族、鄂伦春族和达斡尔族。与自然环境相适应，林业、牧业和农业是其主要的生产方式。由于自然地理条件的差异所致，北部，在游猎经济环境下形成了山林型的萨满鼓；西部，在游牧经济环境下形成了草原型萨满鼓；东、南部的萨满鼓，呈混合形态。抓持型的单面鼓是呼伦贝尔地区鄂温克族、鄂伦春族和达斡尔族萨满祭祀仪式的标志性乐器，鄂温克族称“温图”、鄂伦春族称“温图文”、达斡尔族称“翁土尔”，一般形象地通称为“抓鼓”。

一、 黑龙江流域的萨满鼓

黑龙江是世界著名大河之一，流经蒙古国、中国和俄罗斯。中国古称羽水、浴水、黑水、望建河、乌桓水、石里罕水等。蒙语称哈拉穆河，满语称萨哈连河，俄语称阿穆尔河；古称羽水、浴水、黑水、望建河、乌桓水、石里罕

水,《中俄尼布楚条约》签订后始为中俄界河。其源有二:[1] 南源为额尔古纳河,由海拉尔河和克鲁伦河汇流而成。海拉尔河发源于内蒙古自治区大兴安岭西麓,至满洲里市东南相汇后始称额尔古纳河。北源为俄罗斯境内的石勒喀河,发源于蒙古肯特山脉东侧。南北两源在黑龙江省漠河以西的洛古河附近汇合后称黑龙江。以南源起始计,全长4440公里,流域总面积1843000平方公里;流经中国境内河流本干1899公里,流域面积902000平方公里。[2] 自洛古河村至黑河附近的结雅河口为上游,自结雅河口至乌苏里江为中游,乌苏里江河口以下至黑龙江入海口为下游,在俄罗斯境内的尼古拉耶夫斯克(庙街)注入鞑靼海峡。

自西汉以降,秽貊、扶余、勿吉、肃慎、靺鞨人等形成了东胡、肃慎、扶余三大古代族群。这些族群,构成了黑龙江流域古代绵延不绝的民族谱系,并相继建立了具有强势统治力的地方政权和渔猎、游牧、农耕经济社会,黑龙江流域成为中国北方文明的肇兴之地;鲜卑、契丹、女真、蒙古、满洲人建立的北魏、辽、金、元、清王朝,则对1600年以来的中国古代乃至世界史产生了深远影响。[3]

黑龙江流域萨满鼓主要分布于额尔古纳河、嫩江、呼玛河、松花江水系的满族、赫哲族、鄂温克族、鄂伦春族、蒙古族(巴尔虎、布里亚特)、达斡尔族中。

(一)黑龙江/额尔古纳河水系

额尔古纳河是黑龙江支流,为黑龙江主源之一。目前,萨满鼓的遗存主要分布于额尔古纳河的支流海拉尔河、伊敏河、激流河流域聚居的鄂温克族、蒙古族、达斡尔族中。

额尔古纳河,亦名"完水",是蒙古人的母亲河。发源于蒙古的克鲁伦河

---

① 关于黑龙江/阿穆尔河河长、流域面积、水系划分等,不同的水利专著的记述并不统一。本文主要依据陆孝平、富曾慈编纂:《中国主要江河水系要览》,并参照朱道清编纂《中国水系辞典》。

② 陆孝平、富曾慈编纂:《中国主要江河水系要览》,中国水利水电出版社2010年版,第11页。

③ 拓跋鲜卑、契丹人起源于黑龙江流域嫩江水系,蒙古人起源于黑龙江流域额尔古纳河水系,女真、满洲人起源于黑龙江流域松花江水系。

（南源）和中国的海拉尔河（西源），《旧唐书》称“望建河”，《蒙古秘史》称“额尔古涅河”，《元史》称“也里古纳河”，《明史》称“阿鲁那么连”，清代始称额尔古纳河。1689年《中俄尼布楚条约》签定始为中俄界河。主要支流有克鲁伦河、海拉尔河、伊敏河、根河、激流河等。以西源计，全长2162公里，本干长898公里，流域面积164000平方公里。[①] 额尔古纳河沿岸地区土地肥沃，森林茂密，水草丰美，鱼类品种很多，动植物资源丰富，宜农、宜牧。1206年，铁木真从额尔古纳起兵，率领蒙古骑兵南征北战，逐步建立了蒙古帝国。古代蒙古部落曾经在此游牧、渔猎。后来，成吉思汗将其胞弟哈布图哈萨尔分封于此。

1. 海拉尔河

额尔古纳河上源，蒙古语意为雪水之河，位于中国内蒙古自治区呼伦贝尔盟境内。流域内年积雪厚度可达半米。封冻期约200天。源于大兴安岭西侧吉勒老奇山西坡，以库都尔河为主源，全长732公里，流域面积54537平方公里，[②] 海拉尔河流域状似扇形，河网多集中在东部，主要支流有伊敏河、莫尔格勒河、免渡河等。海拉尔河流域中的陈巴尔虎旗，地处呼伦贝尔大草原腹地，是巴尔虎蒙古族的聚居地。大部分的支流都发源于大兴安岭西坡，多为原始林区和次生林区，林木繁茂，水份涵养好，水量充沛，地形起伏较大。自牙克石市以下，海拉尔河横贯呼伦贝尔大草原，河谷开阔，河道迂回弯曲，每年春天河水充沛，灌溉了美丽的大草原。

陈巴尔虎旗，位于内蒙古自治区呼伦贝尔市西北部，属呼伦贝尔大草原腹地，地处北纬48°48′—50°12′，东经118°22′—121°02′，东部和东北部分别与牙克石市、额尔古纳市接壤，东南与海拉尔区毗邻，南接鄂温克族自治旗，西与新巴尔虎左旗交接，西北与俄罗斯隔额尔古纳河相望，中俄边境线总长193.9公里（全系水界）。全旗东西宽约180.7公里，南北长约135.2公里，总面积1.86万平方公里，其中草原面积1.58万平方公里，占总面积的85%，水

---

① 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社2010年版，第13页。
② 同上，第14页。

域面积161平方公里，现有耕地面积150万亩，森林面积965亩。旗政府驻地巴彦库仁镇，距呼伦贝尔市政府驻地海拉尔区34公里。全旗总人口为59 831人，蒙古族人口26 473人，占总人口总数的44.29%，占少数民族总数的83.1%。1732年组建索伦左、右两翼共分八旗，其中左翼大部驻牧在今陈旗境内，1919年成立陈巴尔虎旗。全旗辖3个镇、5个苏木：巴彦库仁镇、宝日希勒镇、完工镇、西乌珠尔苏木、东乌珠尔苏木、巴彦哈达苏木、鄂温克民族苏木、特泥河苏木。陈巴尔虎旗地跨森林草原与干旱草原两个地带，属中温带半温润和半干旱大陆性气候。

巴尔虎蒙古人是蒙古民族中最古老的一支。《蒙古秘史》称“巴尔浑”，拉施特的《史集》称“巴尔虎惕”，《元史》称“八儿忽”、“巴儿胡”。巴尔虎蒙古人早在12至13世纪时已在贝加尔湖东北部的巴尔虎真河的巴尔虎真脱古木一带从事渔猎和畜牧业生产，归属成吉思汗的蒙古帝国。后来他们逐渐从贝加尔湖一带向南迁徙游牧，至明末清初成为喀尔喀蒙古诸部的属部。雍正十年（1732），为防止沙俄入侵，清廷就在呼伦贝尔地区驻兵设防。“由阿尔泰旗下兼管之额鲁特拨来一百名蒙古兵丁，置一旗。”[①] 又，雍正十二年（1734），“由喀尔喀部车臣汗旗下之新巴尔虎拨来二千四百八十四名，此项兵丁由管理车臣汗大臣扎克丹送来伦，按照索伦兵制编成四十牛录，分隶八旗两翼，划界分防游牧”。[②] 当时的“索伦”一部，还有由布特哈拨来的达斡尔、鄂伦春、鄂温克人等。伪满洲国时期，将内蒙古东部各盟部旗划为东、西、南、北四个兴安分省，合称兴安省。呼伦贝尔地区属北分省，下辖索伦左、右旗，新巴尔虎左、右旗，陈巴尔虎及额鲁特等旗。据此，“索伦蒙古”应指这部分编入八旗索伦中的巴尔虎蒙古人，即今内蒙古自治区呼伦贝尔市陈巴尔虎旗和新巴尔虎旗的蒙古族。

陈巴尔虎旗蒙古族大萨满胡德日楚鲁（“结实的石头”之意），是巴尔虎蒙古大萨满普日布的传人，闻名于呼伦贝尔草原，主要活动于陈巴尔虎旗、鄂

---

① 蒙古族通史编写组编：《蒙古族通史》，民族出版社2010年版，第302—303页。

② 《呼伦贝尔志略》第二册《军备》，第107页，转引自蒙古族通史编写组：《蒙古族通史》（下卷），第303页。

温克自治旗以及莫力达瓦达斡尔自治旗、兴安盟一带。

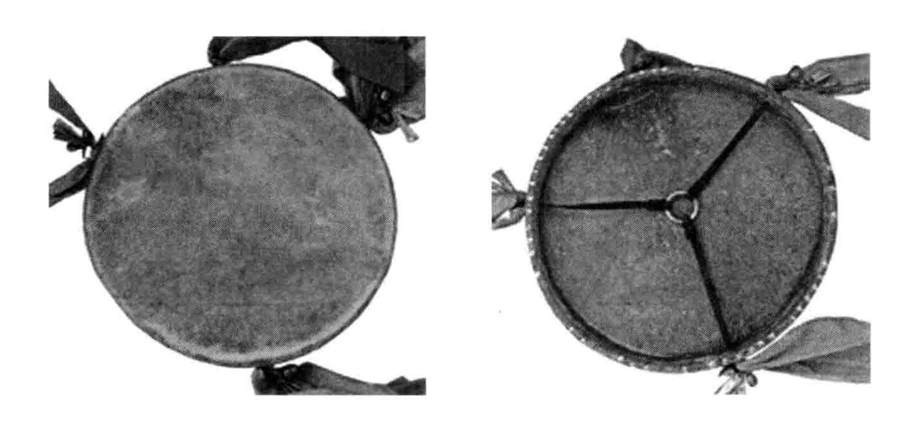
胡德日楚鲁使用的神鼓①，为圆形无柄的“抓持类”单面鼓——

鼓面：直径52厘米，山羊皮鞔面。

鼓圈：宽6.5厘米，柳木框，内缘1组铜钱（9枚），外缘3组铜铃。

鼓绳：3根，皮制。

鼓鞭：长48厘米，竹板条，拴结铃铛的彩绸尾饰。



巴尔虎蒙古族萨满鼓/刘桂腾摄

胡德日楚鲁萨满使用的萨满鼓还有一面（2号鼓），祭祀时悬挂在神堂墙面上，据说是他当年“出马”时使用的萨满鼓。陈巴尔虎旗民族博物馆收藏了几面巴尔虎蒙古族萨满鼓，其形制与胡德日楚鲁萨满使用的萨满鼓相同，主要是3根鼓绳并在鼓圈外缘嵌有马蹄形噪声器的萨满鼓。

① 刘桂腾2008年6月采录于内蒙古自治区陈巴尔虎旗巴彦库仁镇，这面鼓是著名巴尔虎蒙古族大萨满胡德日楚鲁使用的萨满鼓。

巴尔虎蒙古族萨满鼓形制数据表①

形制描述		胡德日楚鲁萨满鼓1号鼓	胡德日楚鲁萨满鼓2号鼓	巴彦库仁萨满鼓1号鼓	巴彦库仁萨满鼓2号鼓
鼓面	直径	52cm	38cm	50. 5cm	48cm
	材料	山羊皮	羊皮	羊皮	皮
鼓圈	宽度	6. 5cm	4cm	5cm	5cm
	厚度	1. 5cm	cm		
	周长	168cm	cm	162cm	131cm
	材料	柳条	柳条	木	木
	其它	鼓圈上嵌3组/（铜铃2个；马蹄坠3个）		鼓圈上缀铜铃、马蹄管3组；每组铜铃2个，马蹄管3个。	鼓圈上缀铜铃、马蹄管3组；每组铜铃2个，马蹄管3个。
鼓环	梁长	12cm	13cm	12cm	13. 5cm
	直径	2. 5cm	cm	3cm	cm
	数量	9枚	9枚	9枚	枚
	材料	铜钱	铜钱	铜钱	铜钱
抓环	内经	5. 5cm	5. 5cm	5. 3cm	
	外径	6. 5cm	6. 5cm	6cm	
鼓绳	数量	3根	3根	3根	3根
	材料	皮绳	皮绳	牛皮绳	牛皮绳
鼓鞭	长度	48cm		41. 5cm	42cm
	厚度	0. 9cm		2cm	2cm
	其它	尾缀喇叭铃2个及彩布条若干条		鼓槌坠2条尾饰，每条嵌小铜铃3个。	鼓槌坠2条尾饰，每条嵌小铜铃3个。

2. 伊敏河

伊敏河，海拉尔河支流。发源于大兴安岭山脉大平岭东北麓，穿越海拉尔

① 胡德日楚鲁萨满鼓：刘桂腾2008年6月采录于内蒙古自治区陈巴尔虎旗巴彦库仁镇；巴彦库仁萨满鼓：陈巴尔虎旗民族博物馆藏，刘桂腾2008年6月采录于内蒙古自治区陈巴尔虎旗巴彦库仁镇。

市区，纵贯鄂温克族自治旗，在海拉尔市北山下注入干流。全长340公里，流域面积22726平方公里。① 伊敏河流域处于呼伦贝尔草原东南部从山地向草原过渡地带，支流多分布于右岸，自上而下较大支流有维纳川、苇子坑河、锡尼河等。上游（红花尔基以上）为山地林区，河宽20—50米，森林繁茂，是珍稀常绿树种樟子松的故乡。红花尔基以下，河流进入丘陵和草原地带。中游右岸有维纳河，左岸有巴彦呼硕草原。1732年从布特哈迁来鄂温克族、达斡尔族、巴尔虎蒙古族、鄂伦春族兵丁及家属建索伦八旗；1790年蒙古厄鲁特部迁锡尼河流域编入索伦八旗，1928年建厄鲁特旗；1917—1928年间苏联境内部分布利亚特部迁伊敏河、锡尼河一带，1921年建布利亚特旗；1932年将索伦八旗、布利亚特旗、厄鲁特旗合并建索伦旗，1958年更名鄂温克族自治旗。

鄂温克族自治旗，位于内蒙古自治区东北部，呼伦贝尔大草原南端，滨洲铁路海拉尔站南侧，东街大兴安岭脊梁为界。地理坐标东经118°48′02″—121°09′25″，北纬47°32′50″—49°15′37″。东与牙克石市接壤，南同扎兰屯市、兴安盟的科右前旗交界，西和新巴尔虎左旗为邻，北邻海拉尔区、陈巴尔虎旗。旗域北缘自海拉尔市断桥距南端的伊和高古达山178.75公里，东部界山伊和布德尔距西部辉河流向北湾处173.25公里。自治旗地处大兴安岭山地西北坡，处于大兴安岭山地向呼伦贝尔平原的过渡地段，地势由东南向西北倾斜。平均海拔高度800—1000米。最高点是东南部山地的伊和高古达山，海拔1706.6米，最低处在伊敏河谷地，海拔602米. 自治旗气候属中温带大陆性季风气候，冬季漫长寒冷，夏季温和短促，降水较集中。年平均气温在零下2.4—2.2℃之间，年平均降水量为350毫米左右。全年无霜期平均在100—120天左右。鄂温克族自治旗的地理特征为大兴安岭中山—低山地貌组合、低山—丘陵地貌组合和残丘—高平原地貌组合。自治旗河流属额尔古纳河水域，海拉尔河水系。旗境有263条河流，其中河流长度在20公里以上的31条，河流总长度为5397.97公里，河道水面面积约108.8平方公里。自治旗植被的地带性分布与气候热量的空间变异相适应，从大兴安岭顶到西部高平原依次有：森林、森林草原、草原。

---

① 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社2010年版，第14页。

鄂温克自治旗旗域面积1911平方千米，人口14万，其中鄂温克族0.9万，达斡尔族1.5万，蒙古族2.2万。辖3镇1矿区7苏木1民族乡：巴彦托海镇、伊敏镇、红花尔基镇、大雁矿区、伊敏苏木、阿尔山诺尔苏木、辉苏木、巴彦嵯岗苏木、锡尼河西苏木、锡尼很东苏木、孟根楚鲁苏木、巴彦塔拉达斡尔民族乡。旗政府驻巴彦托海镇。

巴彦托海镇，位于呼伦贝尔市鄂温克旗，巴彦托海是蒙古语“富饶的河套”之意，因为那里是伊敏河弯曲成为河套的地方。1732年，清王朝为加强额尔古纳河一线的边防力量，从布特哈地区遴选索伦、达斡尔、鄂伦春、巴尔虎50佐3000兵丁并令其携带家眷，迁至呼伦贝尔编成左、右两翼索伦八旗军戍边驻防。朝廷任命清将达巴哈为左翼总管，管辖正白、正蓝、镶黄、镶白4旗；博尔本察掌管呼伦贝尔总管关防兼右翼总管，管辖正黄、正红、镶红、镶蓝四旗。同年夏初，由博尔本察、达巴哈二人奉命带领戍边官兵抵进呼伦贝尔草原海拉尔河与伊敏河汇流处附近驻防，左翼总管衙门设在伊敏河西岸胡吉日托海（今鄂温克族自治旗巴彦托海镇，亦称“南屯”）；右翼总管衙门设在西屯。左翼四旗在额尔古纳河通往俄国道路边界一带设防，驻牧于伊敏河东、锡尼河北、大兴安岭西、北至额尔古纳河。右翼四旗在哈拉哈河喀尔喀蒙古边界一带设防，驻牧于哈拉哈河右岸，伊敏河西至呼伦湖之间地带。博尔本察、达巴哈二人进驻呼伦贝尔之始，就划分驻牧区域，安营扎寨，布防戍边，大兴产业，奋勇效力，为开拓和保卫边疆打下了坚实基础。

1742年，随着北部边境战事趋缓，清廷将索伦八旗的达斡尔人遣回布特哈地区时，敖拉哈拉登特科莫昆的先祖范察布、郭布勒哈拉满那莫昆的先祖奎苏二人由于任职为军中笔帖式未能获准迁回故里，与其家眷留居于呼伦贝尔。1784年，索伦左翼旗在胡日吉托海（今巴彦托海）建成了呼和庙，该庙便成为索伦左翼旗的重要宗教场所。呼和庙不仅传播宗教，开展宗教文化活动，而且还开展行医治病、扶贫济困等慈善活动，发挥了保护民族文化、维护边疆稳定的重要作用。1802年嘉庆皇帝亲笔赐名广慧寺。1803年，居住在哈日巴图鲁松林（即海拉尔西山松林）东南图库连诺尔地区的范察布后裔倭克精额与奎苏后裔泰庆阿迁至“胡吉日托海”（今巴彦托海）定居。此后达斡尔莫日登

氏珠善一族、敖拉氏酷热浅、鄂嫩氏博斯呼浅、鄂温克族敖拉氏白亚格尔人等先后迁居“胡吉日托海”，形成了达斡尔、鄂温克、蒙、汉等民族聚居的屯落。1932年废止索伦八旗制，设索伦左、右翼、额鲁特、布里亚特等四个旗。1933年合并各旗成立索伦旗，胡日吉托海编为苏木。1946年改称巴彦托海苏木，1958年改称南屯人民公社，成为鄂温克族自治旗人民政府所在地。当年居住在黑龙江省甘南县达斡尔苏都日哈拉绰日格勒村和金克日哈拉梅斯勒村等地的达斡尔人陆续迁到巴彦托海。1978年经自治区人民政府批准设立巴彦托海人民公社。1980年改称巴彦托海镇。

巴彦托海鄂温克族萨满鼓

“鄂温克”为鄂温克族人的自称，意为“住在山林中的人”。

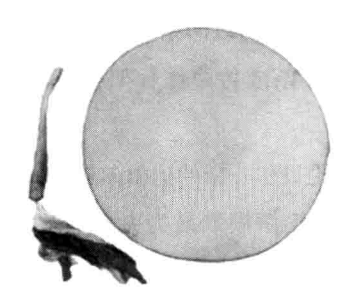
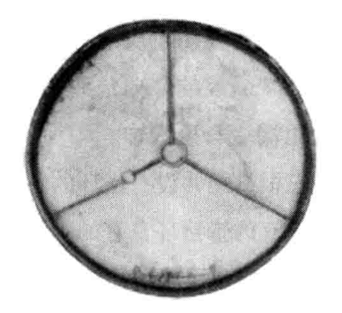
鄂温克族博物馆收藏的这面鄂温克族萨满鼓①，为圆形无柄的“抓持类”单面鼓——

鼓面：直径56.5厘米，羊皮鞔面。

鼓圈：宽3.3厘米，桦木框。

鼓绳：3根，皮制。

该馆还收藏了一些鄂温克族萨满鼓，其形制特征大同小异，有3根鼓绳的萨满鼓，也有4根鼓绳的萨满鼓。说明这一带鄂温克人使用这两种拴结鼓绳方式的萨满鼓，并无统一的标准。

巴彦托海鄂温克族萨满鼓/刘桂腾摄

① 刘桂腾2002年8月采录于内蒙古自治区鄂温克族自治旗巴彦托海镇，鄂温克民族博物馆藏。

鄂温克族萨满鼓称“温图”，汉译“神鼓”。流行于呼伦贝尔巴彦托海一带牧区的萨满鼓为圆形，鼓身比较轻巧，鼓面多为羊皮蒙制，鼓槌多为狍腿或裹以带毛兽皮的木棒。鄂温克族博物馆收藏的萨满鼓有三面，其中有两面（3号鼓和1号鼓）分别体现了鄂温克族萨满鼓的基本特征：①

鼓形：圆形。

鼓面：羊皮蒙制。

鼓圈：木框。

鼓绳：3根（3号鼓）或4根（1号鼓）牛皮条，两端联接着鼓框和抓环。

抓环：金属（1号鼓为铜质，3号鼓为铁质）圆环，位于鼓圈中央。

鼓环：由9个铜钱串联在一根粗铁丝上而成，并镶嵌在鼓圈的内框上。1号鼓没有设置鼓环。

指环：金属圆环，位于抓环附近。1号鼓没有设置指环。

鼓槌：使用带毛的狍腿制作，其下缀以三色彩绸为饰。

可以看出，3号鼓的形制与1号鼓的形制有所区别：前者的鼓绳为3根，并在抓环附近设一金属“指环”。这个指环的作用，是萨满演奏时将拇指套进指环，其余四指勾住抓环；这样，萨满鼓就能够非常稳固地抓在演奏者的手中了。这种形制的萨满鼓，在《中国少数民族舞蹈选介》中也有一个记载：② 这面温图，鼓面直径为70厘米，蒙皮；鼓圈的宽度为5厘米，用榆木弯制而成；鼓的背面中央用于持鼓的鼓环（抓持用）和旁边的小圈（插手指用）为牛角制，鼓环与鼓圈使用羊皮细绳相连接；鼓圈的内侧附以两条穿着9个铜钱的粗铁丝。这面萨满鼓的鼓槌长约为35厘米，用藤条或竹篾作骨架，外面裹以狍皮，鼓槌尾端缀彩穗为饰。

这种三根鼓绳并设有指环的萨满鼓，在呼伦贝尔一带的达斡尔族等民族中也很流行（但有的带指环，有的则不带），是草原型萨满鼓最为突出的基本特征。此外，呼伦贝尔市民族博物馆、陈巴尔虎旗民族博物馆也收藏了一些鄂温克族萨

---

① 刘桂腾2002年8月采自内蒙古自治区鄂温克族自治旗巴彦托海镇。

② 参见马薇：《山林气息浓郁的鄂温克舞》，载《中国少数民族舞蹈选介》。转引自《中国各民族原始宗教资料集成》（鄂温克族卷），中国社会科学出版社1999年版，第177页。

满鼓。我几次来海拉尔时，都未造访呼伦贝尔市民族博物馆和陈巴尔虎旗民族博物馆。这次承蒙呼伦贝尔市文化局诺敏局长允诺，白劲松馆长给予了兄弟般的支持和帮助，我们得以在展厅和文物库房里采集了许多珍贵的萨满文化资料。

鄂温克族萨满鼓形制数据表①

形制描述		巴彦托海温图（1 号鼓）	巴彦托海温图（2 号鼓）	巴彦托海温图（3 号鼓）	海拉尔萨满鼓（1 号鼓）	海拉尔萨满鼓（2 号鼓）	海拉尔萨满鼓（3 号鼓）	巴彦库仁萨满鼓
鼓面	直径	56. 5cm	55. 6cm	58. 5cm	47. 5cm	60cm	42cm	51. 5cm
	材料	羊皮	羊皮	羊皮	皮	皮	皮	皮
鼓圈	宽度	3. 3cm	3. 5cm	4cm	5cm	4cm	4. 5cm	4. 5cm
	厚度	2cm	1. 5cm	2cm	1. 7cm	1. 5cm	1. 2cm	1cm
	周长				155cm	187cm	133cm	163cm
	材料	桦木	桦木	桦木	木	木	木	木
鼓绳	数量	4 根	4 根	3 根	8 根	6 根	6 根	8 根
	材料	牛皮绳	牛皮绳	牛皮绳	尼龙绳	皮绳	牛皮绳	
抓环	外径	6cm	6cm	6cm	5. 5cm	5. 5cm	3. 5 –4cm	4cm
	内径	5. 3cm	5. 4cm	5. 2cm	4. 9cm	5cm	2.9 –3. 5cm	5cm
	数量				3 个	1 个	3 个	
	材料	铜环	铜环	铁环			铜环	
指环	直径			2. 5cm				
鼓环	宽度			16cm		8cm		9. 5—10cm
	高度			3cm		2cm		2. 5cm
	数量			9 个		2 –4 枚/3 组		9 枚/2 组
	材料					铁环		铜钱
鼓槌	长度			48cm	28cm	36cm	38cm	31cm
	宽度				2 –3cm	3cm	0. 5cm	2cm
	材料			带毛狍腿	下缀彩布条	下缀彩布条		下缀 2 个铜铃和彩布条

① 巴彦托海萨满鼓：鄂温克族博物馆藏，刘桂腾 2002 年 8 月采录于内蒙古自治区鄂温克族自治旗巴彦托海镇；海拉尔萨满鼓：呼伦贝尔市民族博物馆藏，刘桂腾 2008 年 6 月采录于内蒙古自治区呼伦贝尔市海拉尔区；巴彦库仁萨满鼓：陈巴尔虎旗巴尔虎民族博物馆藏，刘桂腾 2008 年 6 月采录于内蒙古自治区陈巴尔虎旗巴彦库仁镇。

巴彦托海达斡尔族萨满鼓

巴彦托海一带最为著名的达斡尔族萨满，是鄂·斯琴卦。

鄂·斯琴卦（1950年— ），内蒙古呼伦贝尔盟巴彦托海镇鄂嫩哈拉博索克浅莫昆达斡尔族。[1] 鄂嫩哈拉的祖先曾生活于西伯利亚，受沙俄侵扰而南迁黑龙江北岸支流鄂嫩河流域，18世纪30年代，受清廷之遣赴索伦（今内蒙古鄂温克族自治旗）一带戍边。鄂·斯琴卦为鄂嫩哈拉第七代萨满，其祖父第六代萨满拉玛拉是当地著名的鄂嫩哈拉大萨满，民间称其为“拉萨满”。鄂·斯琴卦自儿时至中年怪病缠身求医无果，重病睡中多梦，醒来多有应验，1998年通过“托若格托勒色”仪式成为萨满。[2] 主要为达斡尔族、巴尔虎和布里亚特蒙古族、鄂温克族、汉族等治病疗疾。

达斡尔族萨满鼓称“翁土尔”，汉译“神鼓”，鼓圈为圆形或椭圆形，木框，鼓面为羊皮或狍皮，鼓绳为3根皮绳，鼓槌为木棍削刻而成，其下缀杂色布穗为饰。巴彦托海一带远近闻名的达斡尔族萨满斯琴卦所使用的萨满鼓有三面，我们选择了其中大小不一的两面萨满鼓作了实测：[3]

鼓形：圆形。

鼓面：狍皮或山羊皮蒙之，用圆头铁钉固定在鼓圈木框上。

鼓圈：木框，里面涂漆。

鼓绳：3根皮条，两端联接着鼓框和抓环。

抓环：铜质圆环，位于鼓圈中央；一面鼓是由3个铜质圆环组成的抓环。

鼓环：由铜钱和小铜铃组成，镶嵌在鼓圈的内框上；还有3组小铜铃镶嵌在鼓圈的外框上，每组4个小铜铃。

鼓槌：由硬杂木削刻而成，外裹以布面，尾端缀以杂色布条为穗，布条上锈着图案并缝缀了3个小铜铃。

三根鼓绳并带指环的萨满鼓，是巴彦托海达斡尔族萨满鼓的突出特征。这种形制的萨满鼓，在巴彦托海一带的牧区中十分流行。达斡尔族萨满鄂·斯琴

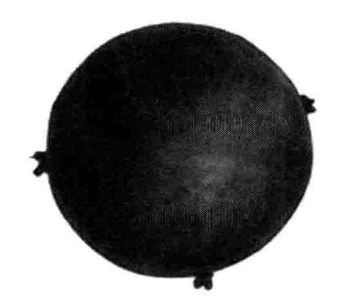
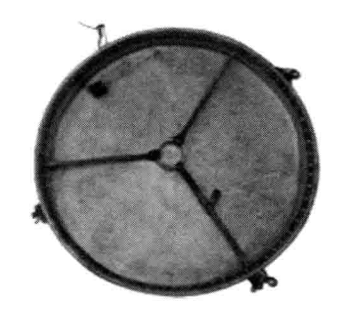
---

① 哈拉：姓氏；莫昆：具有血缘关系的氏族集团。

② 托若格托勒色：意为“出马”，是达斡尔族萨满自己出马而举行的仪式。

③ 刘桂腾2003年3月采自内蒙古自治区鄂温克族自治旗巴彦托海镇。

挂使用的萨满鼓就是这种形制。

尼尔基达斡尔族萨满鼓/刘桂腾摄

3. 激流河

激流河，又名贝尔茨河，额尔古纳河支流。发源于大兴安岭西北麓，全长468公里，流域面积15846平方公里，有支流300条，河网呈树枝状，河水流量充沛，是中国北部原始林区水面最宽、弯道最多、落差最大的原始森林河。① 激流河流域地处大兴安岭北部原始森林区，绝大部分尚未开发，仍保持原始生态环境。至今仍保持原始生态环境。

傲鲁古雅鄂温克族萨满鼓

激流河的支流敖鲁古雅河附近，聚居了闻名遐迩的敖鲁古雅鄂温克族——被称为“使鹿部”的鄂温克人。敖鲁古雅河全长78公里，流域面积1391平方公里。② 据民族学者调查，这里的鄂温克人是从勒拿河一带迁到额尔古纳河流域的。在勒拿河流域，鄂温克人就驯养和使用驯鹿。后来由于勒拿河一带猎物少了，他们便“逐水草而居”，延石勒喀河迁徙至大兴安岭北麓的额尔古纳河流域敖鲁古雅河畔。③ 敖鲁古雅乡在呼伦贝尔最北部的根河市满归镇以北约17.5公里处，是以狩猎和放养驯鹿为生计的一座寒冷的鄂温克族小镇。

敖鲁古雅鄂温克族乡位于内蒙古自治区根河市最北部的敖鲁古雅河畔，是鄂温克族最远也是最神秘的一个支系居住的地方。敖鲁古雅，鄂温克语“杨

①② 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社2010年版，第15页。

③ 童联声：《中国最后的狩猎部落》，内蒙古人民出版社2007年版，第2—3页。

树茂盛”之意，位于大兴安岭北麓额尔古纳河支流激流河（又名贝尔茨河）与敖鲁古雅河的交汇处。敖鲁古雅鄂温克族乡地处大兴安岭北麓的森林腹地，人烟稀少而苔藓、石蕊丰富，是鄂温克人游猎和饲养驯鹿的理想之地。驯鹿负重百余斤，曾是敖鲁古雅鄂温克人唯一的交通工具；渴了吃雪，饿了扒鲜苔、蘑菇、嫩树条而食；登山疾速，在草木丛生的泥泞之路上如履平地；日常不需要搭棚盖圈，只要喂点盐什么也不要管，需要时以木击树便闻声而来。这里，享有“驯鹿之乡”之美誉。现在的敖鲁古雅鄂温克族乡的村口，矗立着一座昂首向天的驯鹿塑像。敖鲁古雅至今仍有几户保有狩猎生产方式的鄂温克猎民，在出猎季节出没于深山密林之中。鄂温克族曾有“雅库特”之称，历史上，敖鲁古雅的鄂温克人与边境地区的俄国商人有过较为频繁的贸易往来，以猎物换取枪支、弹药和日常生活用品。由于地处大兴安岭泰加林区，所以，敖鲁古雅鄂温克族的生产方式体现出林区游猎经济特点。

使鹿部落鄂温克人从祖居地迁徙到额尔古纳河流域至今已有约350年的历史，进入大兴安岭西北麓也有150年的历史。其间，经历了原始游猎、初步定居狩猎（1957）、正式定居狩猎（1965）、生态移民逐步停止狩猎（2003）几个历史阶段。① 驯鹿、猎犬、撮罗子、桦皮船这些狩猎民族的生产工具和生活设施，伴随着使鹿部落鄂温克人繁衍生息。在严酷的生存环境下，萨满便是人与自然间沟通与协调的媒介和部落的精神支柱。

敖鲁古雅鄂温克族的一面神鼓②，为蛋卵形无柄的“抓持类”单面鼓——

鼓面：纵径38厘米，横径27厘米，驯鹿皮鞔面。

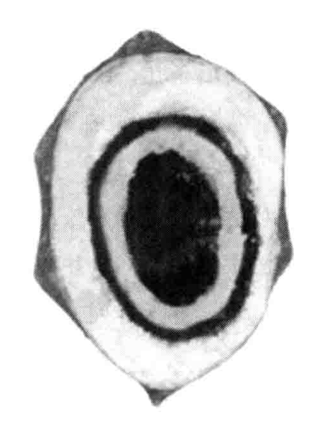
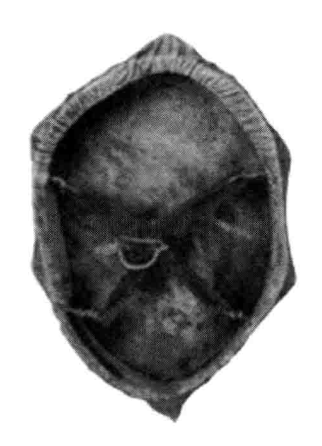
鼓圈：宽8厘米，桦木框。

鼓槌：通长29厘米，宽2—5厘米，厚2厘米，木板粘毛皮。

---

① 童联声：《中国最后的狩猎部落》，内蒙古人民出版社2007年版，第9—10页。

② 刘桂腾2003年11月和2008年6月先后赴黑龙江省呼玛县根河市考察敖鲁古雅鄂温克民族萨满乐器。这面鼓，采录于大兴安岭敖鲁古雅鄂温克民族乡。

敖鲁古雅鄂温克族萨满鼓/刘桂腾摄

敖鲁古雅一带林区的温图，鼓身庞大，为“上圆下尖”的蛋卵形；鼓面蒙以驯鹿皮；鼓背中央设有十字形的煅铁抓手，鼓面绘有图案；鼓槌十分讲究，一面粘贴兽皮，一面刻有图案。这种形制的鄂温克温图，保留了早期西伯利亚雅库特萨满鼓的原始特征。黑龙江省民族博物馆收藏了一面敖鲁古雅鄂温克萨满鼓。这面温图，据说是根河市敖鲁古雅已故鄂温克女萨满纽拉使用的神鼓：“是用优质木料撅成鸭蛋形鼓圈，用驯鹿皮糊单面鼓，握手在鼓背。用木头刻制鼓槌，槌背刻花纹图案，槌面粘带毛的兽腿皮，击鼓时不易损伤鼓面。”① 以下是黑龙江民族博物馆所藏敖鲁古雅鄂温克萨满鼓实测的数据：②

鼓形：上圆下尖的蛋卵形。

鼓面：驯鹿皮，绘有红黄颜色相间的抽象图案。按鼓面的最宽处测量，水平直径为35厘米，垂直直径为51厘米。

鼓圈：木制，宽度为12厘米。居中凿有8个1cm×10cm的“燕尾槽”，沿鼓圈木框等距排列。十分有趣的是，这种萨满鼓的鼓圈木框上内嵌10个大小不一木块，上下左右对称排列，其外由鼓皮裹住，呈乳状而隆起。

① 纽拉讲述，孟和、玛尼记录整理，载《中国各民族原始宗教资料集成》（鄂温克族卷），中国社会科学出版社1999年版，第139页。

② 黑龙江省民族博物馆藏，刘桂腾2002年7月和2003年3月两次对这面萨满鼓进行了实物考察。

抓手：铁条煅制，十字形。横梁为 2cm × 20cm 厘米，左右两端钻有圆形小孔"；纵梁为 2cm × 22cm 厘米，上下两端钻有圆形小孔；圆孔用于拴结铁丝制作的"鼓绳"，并将煅铁抓手联接到鼓圈上。纵横交叉的中央部位有一菱形小孔。

鼓槌：木制，粘贴带毛驯鹿皮。长度为 34 厘米，宽度为 2.5—6cm 厘米，厚度为 3 厘米。鼓槌背面刻有鄂温克族流行的图案以为装饰，并使用颜料描绘之。鼓槌的背面还镶嵌 5 组圆形小铁环，每组 2 个，等距排列，总共有 10 个；铁环的直径为 1.5 厘米。

引人注目的是，长期居于深山密林中过着原始狩猎生活的敖鲁古雅鄂温克族，生产力水平并不发达；但其萨满鼓的制作材料除了木、皮以外竟然还有煅铁金属部件，应该不是"自产"，而是通过与外界其他相邻民族的"贸易"交换而取得的。由此可见，即使是当年雅库特鄂温克人的劳动生活也并非人们想象中的那么与世隔绝。同时，铁金属在鄂温克族的生活中应属贵重之物，将其应用在萨满鼓的制作上，体现了萨满祭祀仪式在鄂温克人生产、生活中十分特殊的地位和作用。据人类学研究，鄂温克族的先人主要分布在贝加尔湖周围及以东地区直至黑龙江中游以北地区。敖鲁古雅一带的鄂温克人是三百多年前由贝加尔湖西北的勒拿河一带迁徙到额尔古纳河流域的。① 史称"喀木尼堪"或"索伦别部"，即今之"使鹿鄂温克人"。额尔古纳河流域的广大地区自古以来就是我国的领土，自《中俄尼布楚议界条约》（1689）签订后，额尔古纳河才成为中俄两国的天然界河。从敖鲁古雅鄂温克族的迁徙历史以及呼伦贝尔地区流传的萨满鼓的比较结果来看，"山林型"的鄂温克族萨满鼓应该是由他们的祖居之地带到大兴安岭北麓并流传下来的。

敖鲁古雅鄂温克族大萨满纽拉使用的萨满鼓就是这种形制。"文革"之初，纽拉将全部神具藏于大兴安岭茫茫的密林之中，使她那只古老的萨满鼓躲过了浩劫。民族学家满都尔图先生于 20 世纪 80 年代初到黑龙江省进行民族学

① 吕光天主编：《鄂温克族社会历史调查》中记载了对当地鄂温克人调查的结果，当地的鄂温克人说："我们鄂温克人的故乡是在雅库特州的列拿河一带，是三百多年前从列拿河搬到额尔古纳河来的。"

考察时拍摄了一组珍贵的照片，纽拉萨满鼓始为人知。[①] 敖鲁古雅萨满鼓最为突出的特征是十字形铁柄抓手，以及鼓框上设有凸起的“乳钮”。这是“泰加林”萨满鼓的典型特征。这种类型的萨满鼓，在俄罗斯西伯利亚及远东泰加林区生活的族群（譬如埃文克人、雅库特人等）中广泛流行。

目前，我们能够采集到的敖鲁古雅鄂温克族萨满鼓资料比较有限。一面是敖鲁古雅著名鄂温克族大萨满纽拉的萨满鼓，现仅存民族学家满都尔图先生当年调查时拍摄的彩色反转片，遗憾的是萨满鼓实物已不知所终；一面是黑龙江省民族博物馆的藏品，经过比对分析和调查，我认为是纽拉萨满鼓的复制品[②]。据此，可以推断出纽拉萨满鼓的形制数据，从而弥补了纽拉萨满鼓没有形制数据记录的缺憾；一面是根河市敖鲁古雅驯鹿文化博物馆收藏的鄂温克族萨满鼓，鼓体较小，是当地鄂温克人依照传统萨满鼓的样式制作的。我们没有查出具体的使用人，大概没有经过萨满的使用，是为展览而仿制的。泰加林式萨满鼓的形制非常特别，在其他地区鄂温克族萨满那里没有见到，在周围其他民族的萨满中也未见使用这种形制的萨满鼓。由此可以推断，这种形制的萨满鼓应该是敖鲁古雅鄂温克人从祖居地勒拿河一带带来的。

自纽拉萨满过世以后，敖鲁古雅一带的鄂温克人中已经没有传世的萨满。2008 年我对敖鲁古雅鄂温克族萨满文化最后一次调查时，当地政府已经在根河市郊为下山的鄂温克人建立了一座“敖鲁古雅新村”。望着一排排崭新的新居，刚刚落成即将投入使用的“敖鲁古雅驯鹿文化博物馆”，看不到在森林中悠闲觅食的驯鹿，看不到皑皑白雪映衬出来的袅袅炊烟，也看不到柴垛围起来的院墙和跟随陌生车辆奔跑的猎犬……陡然失去了精神家园的敖鲁古雅鄂温克人，在现代文明与传统文化的矛盾中该如何应对呢？作为局外人，我们无权替

---

① 2003 年 11 月 9 日，我在中国社会科学院民族学研究所拜见了民族学家满都尔图先生。随后，他将用彩色反转片拍照的扭拉萨满鼓照片和一组采访鄂温克族、达斡尔族萨满的录音带寄给我。翻拍和转录后我又送还先生。尽管照片和录音用音乐学专业的眼光来看尚有遗憾之处，但它真实地保留了 20 世纪 80 年代萨满的资料，对我们今天的研究真是无比珍贵的遗产！先生 2007 年 7 月 19 日仙逝。他对后学的这份殷情怎样报答呢？

② 据博物馆提供的情况，组建黑龙江省民族博物馆时，敖鲁古雅鄂温克族萨满鼓实物留在省博物馆，民族馆制作了这面鼓的复制品。后来呼伦贝尔划归内蒙古自治区，这面鼓移交了过去，几经辗转不知所终。

当事者去做判断；而处于社会边缘的当事者在强大主流社会中又能有多大的力量做出属于自己的取舍呢？

当然，这种社会现象并非我国独有。2011年我到加拿大圣约翰斯纽芬兰纪念大学出席ICTM第41届世界大会，回程时我专程赶到魁北克的温达克村寻觅萨满文化遗迹。当我慕名而至，从“村头”到“村尾”，除了一座为游览而仿建的“民俗村”式的印第安人传统生活“体验馆”和一座印第安文化博物馆，当地土著民居、生活和劳作与现代人已经没有任何区隔了。我看到了印第安萨满，收集到了大小两面萨满鼓。兴奋之情溢于言表！但令人遗憾的是，所谓萨满祭祀仪式只是一种观赏性的“表演”——这里的土著文化已经成为一种历史记忆。我不知道人们该为此惋惜呢抑或称赞？是力促其“保真”呢还是随遇而安？真的，真的是不知道。但有一点我知道：人们无权替他们做主。

敖鲁古雅鄂温克族萨满鼓形制数据表①

形制描述		文庙萨满鼓	敖鲁古雅萨满鼓
鼓面	纵径	51cm	38cm
	横径	35cm	27cm
	材料	驯鹿皮	驯鹿皮
鼓圈	宽度	12cm	8cm
	厚度	1cm	1cm
	周长	cm	104cm
	材料	木	桦木
	其它	居中凿有8个1×10cm的“燕尾槽”，等距排列。	

① 文庙萨满鼓：刘桂腾2003年3月采录于黑龙江省哈尔滨市文庙，黑龙江省民族博物馆藏；敖鲁古雅萨满鼓：刘桂腾2008年6月采录于内蒙古自治区根河市傲鲁古雅鄂温克族乡，乡文化站藏。

（续表）

形制描述		文庙萨满鼓	敖鲁古雅萨满鼓
鼓架（抓手）	长度	20—22cm	23—24cm
	宽度	2cm	2cm
	材料	铁板	铁板
	其它	多股细铁丝缠绕在一起，一端连接在铁制十字型抓环上，一端固定在木制鼓圈上。	多股细铁丝缠绕在一起，一端连接在铁制十字型抓环上，一端固定在木制鼓圈上。
乳钮	凸起高度	3cm	3—4cm
	数量	8 个	6 个
鼓槌	长度	34cm	29cm
	宽度	2. 5—6cm	2—7cm
		3cm	2. 8cm
	材料	鼓槌背面刻有图案并设有 5 组直径 1. 5cm 的圆形小铁环，每组 2 枚，等距排列，总共 10 枚。	木制板体，正面贴带毛兽皮；背面嵌铁环 2 枚。

（二）黑龙江/嫩江水系

嫩江，松花江北源和最大的支流。古名难水，明代称脑温江，清初名诺尼江。源出大兴安岭支脉伊勒呼里山，在吉林前郭尔罗斯县三岔河与“第二松花江”汇合注入松花江。全长 1370 公里，流域面积 298500 平方公里。[①] 主要支流有甘河、诺敏河等。

1. 甘河

甘河，嫩江支流。源出大兴安岭山脉鸡场山西北麓，海拔 1197 米。呈西北——东南流向，经内蒙古自治区莫力达瓦达斡尔自治旗、鄂伦春自治旗，在莫力达瓦达斡尔自治旗哈达阳镇附近注入干流。全长 493 公里，流域面积 19549 平方公里。[②] 主要支流有阿里河、奎勒河、克一河等。流域中的鄂伦春自治旗境内居住着鄂伦春、蒙古、达斡尔、鄂温克、汉、回、满、朝鲜等 21

① 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社 2010 年版，第 17 页。
② 同上，第 18 页。

个民族。支流中阿里河发源于伊勒呼里山西南侧，全长155公里，流域面积2180平方公里，[①] 是鄂伦春族的主要聚居地之一。甘河流域大部分处于山地之中，原始森林密布，草木茂盛。甘河在阿里河河口以上的河段，两岸高山耸峙，山高谷深，河谷狭窄，宽度在1000米至1500米之间，河谷在阿里河河口至大杨树河段这一段中，高度略有降低，河谷变宽，在3000米至4000米之间，在大杨树至葛根河段，河谷平缓，深度变小，宽度在4000米至5000米之间。在葛根河至柳家屯河段，河谷变得十分狭窄，宽度在1000米左右。自柳家屯河段以下，河水进入了冲积平原，河道渐宽，河水流速减缓，直至汇入嫩江。

阿里河鄂伦春族萨满鼓

阿里河，甘河主要支流之一，是鄂伦春自治旗人民政府驻地。在自治旗北部阿里河与甘河交汇处。阿里河为鄂伦春语，磷火之意。阿里河北依伊勒呼里山，南临甘河，水流湍急，纵贯镇区东部。夏季无风夜常有沼气自燃现象。

鄂伦春自治旗，位于内蒙古自治区呼伦贝尔市东北部，，大兴安岭南麓，嫩江西岸，东经121°55′—126°10′，北纬48°50′—51°25′之间。北与黑龙江省呼玛县以伊勒呼里山为界，东与黑龙江省嫩江县隔江相望，南与莫力达瓦达斡尔族自治旗、阿荣旗接攘，西与根河市、牙克石市为邻。全旗总面积59800平方公里。是呼伦贝尔市面积最大的旗（市）。自治旗境内居住着鄂伦春、蒙古、达斡尔、鄂温克、汉、回、满、朝鲜等21个民族，总人口30万人，其中鄂伦春族2050人，占总人口的0.7%。鄂伦春、鄂温克、达斡尔、蒙古、汉等21个民族的30万人口的这片热土上生息繁衍、相濡以沫。旗辖8镇2乡，猎区乡镇4个，猎民村7个。全旗鄂伦春族2050人，其中猎民830人。鄂伦春自治旗下辖6镇1乡：阿里河镇、大杨树镇、托扎敏镇、甘河镇、乌鲁布铁镇、诺敏镇、古里乡，82个行政村，其中4个猎区乡镇，7个猎民村。旗境内还设有黑龙江省大兴安岭地委、行署、林管局和加格达奇、松岭两区。

鄂伦春民族博物馆，收藏了相当数量的萨满乐器。

---

① 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社2010年版，第18页。

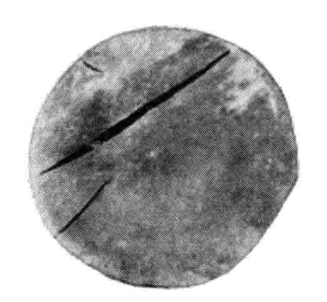
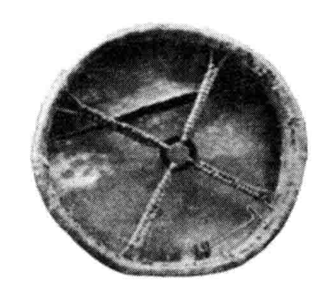
内蒙古自治区鄂伦春族博物馆的文物库房中收藏的这面1982年征集到的鄂伦春族萨满鼓①，为圆形无柄的“抓持类”单面鼓——

鼓面：直径43厘米，驼鹿皮鞔面。

鼓圈：宽7厘米，木框。

鼓绳：4根，皮制。

鼓槌：通长35厘米，狍腿。

阿里河鄂伦春族萨满鼓/刘桂腾摄

呼伦贝尔市民族博物馆收藏了几面鄂伦春族萨满鼓。② 其形制特征，与鄂伦春族博物馆所藏萨满鼓基本一致。

2. 诺敏河

诺敏河，嫩江支流。发源于大兴安岭支脉伊勒呼里山南麓，在内蒙古自治区莫力达瓦达斡尔族自治旗尼尔基镇附近分两支岔注入干流。全长489公里，流域面积25966平方公里，③ 水资源丰富，下游建有查哈阳大型灌区，是我国东北地区四大灌区之一，黑龙江省最大的灌区。诺敏河下游与呼兰河交汇，水量骤然开阔。其上游，在南兴安岭台地地段，由东股流、西股流两条主要山地雪水、山地泉水、高山融冰、夏季雨水等汇集而成。形成了松嫩平原诺敏河河套湿地。主要支流有毕拉河、格尼河、托河等。位于诺敏河畔的内蒙古自治区

① 刘桂腾2002年8月采录于内蒙古自治区鄂伦春自治旗阿里河镇，在鄂伦春族博物馆文物库房发现了这批征集于20世纪80年代的萨满鼓。

② 刘桂腾2008年6月采录于内蒙古自治区呼伦贝尔市海拉尔区，呼伦贝尔市博物馆藏。

③ 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社2010年版，第18页。

莫力达瓦达斡尔族自治旗的西博荣村，是达斡尔族萨满经常举办大型萨满祭祀活动的地方。

尼尔基达斡尔族萨满鼓

莫力达瓦达斡尔族自治旗，位于呼伦贝尔市最东部、大兴安岭东麓中段、嫩江西岸。全境南北长 203.2 公里，东西长 125 公里，北与鄂伦春自治旗接壤，西、南与阿荣旗、黑龙江省甘南县为邻，东与黑龙江省讷河市、嫩江县隔江相望。面积约 1.1 万平方公里，辖 17 个乡镇、220 个行政村、13 个居委会，总人口 32 万人。全旗有汉、蒙古、回、满、朝鲜、达斡尔、俄罗斯、白、黎、锡伯、维吾尔、壮、鄂温克、鄂仑春等 17 个民族，主体民族是达斡尔族，有人口 30，497 人，占总人口的 9%。莫旗地域广阔，资源丰富。有耕地 689 万亩，草场 330 万亩，林地 342 万亩，大小河流 56 条，地表水资源总量为 144.53 亿立方米，约占全区的 40%，水能蕴藏量达 66.6 万千瓦。尼尔基水利枢纽工程，总装机容量 25 万千瓦，年平均发电量 6.14 亿度，具有防洪、灌溉、供水、发电、航运、环保等综合效益。

西博荣村，位于伊敏河畔，博荣山南脚下。南边是隔诺敏河与汉古尔河镇相邻，北、东靠博荣山，西边隔诺敏河与汉古尔河镇东诺敏村相邻，是个两边环林、两边环水的风景优美的小村。全村总面积 18500 亩，其中草场 2200 亩，林地 10000 亩，河套 2200 亩，水面 1500 亩，耕地 2600 亩。总户数 63 户，人口 218 人。1 个自然屯，以达斡尔族为主体，还有鄂温克族、满族、汉族等民族。西博荣村建于清朝初年，距今已 300 多年，原住在黑龙江上游北岸的支流沃热迪河流域的沃氏家族祖先率家族迁到布特哈地区，定居在诺敏河东岸博荣山脚下建村（就是现在的西博荣村）。建村初期，以捕鱼、打猎、放木排为主。解放前，主要种荞麦、燕麦、谷子、芸豆等，后期种小麦、荞麦、玉米、大豆。现在以大豆、玉米为主，全村没有耕畜，全靠小四轮拖拉机带播种机种植耕地。2009 年 6 月，达斡尔族沃菊芬萨满在此举行斡米南仪式。

沃菊芬，1955 年生，内蒙古呼伦贝尔盟达斡尔族自治旗西博荣村沃德哈拉绰古罗莫昆达斡尔族。沃德哈拉的祖先 17 世纪后半叶（1667）从黑龙江流域南迁至嫩江流域诺敏河畔。沃菊芬婚后（19 岁）常病，家庭多灾多难（丧

夫、失女、儿残），经历坎坷，精神异常。后拜斯琴卦为师，2001年通过“托若托利贝”[①] 仪式成为萨满。

这种形制的翁土尔是由巴彦托海一带流传过来的。据较早时期民族学考察的资料记载：巴彦托海索木的一面达斡尔族翁土尔，是把宽约寸余的木板条弯成圆圈，鼓面直径约二尺许，用山羊、牛犊皮、狍皮或疯狼皮糊成的单面鼓。鼓圈上钉三个铁圈，各系皮条一根，在鼓面中心的抓环上汇合并固定，作为萨满持鼓之用。这面鼓的鼓槌，是“用藤条做心，用哈达捆住，外面套上带毛的兽腿皮而成。槌柄穿眼，串皮条做带，作为击鼓之用”。[②] 值得注意的是，这种形制的翁土尔所用鼓绳也是3根，并且与我们现今在巴彦托海一带对达斡尔族萨满鼓的考察结果相符。达斡尔族这种形制的萨满鼓，最为突出的特征是用3根鼓绳连接鼓圈与抓环并设有指环。现实的例证是，莫力达瓦达斡尔族自治旗著名萨满沃菊芬就是巴彦托海著名大萨满鄂·斯琴挂的徒弟。她们使用相同形制的萨满鼓。这是我们认定这种类型萨满鼓来自于牧区巴彦托海的理由之一；同时，与其他地区流行的达斡尔族萨满鼓进行形制上的比较结果也证实了这个推测：跨过嫩江，在黑龙江省达斡尔族聚居区（譬如齐齐哈尔的梅里斯区）流行的翁土尔多为4根鼓绳。这正是萨满文化传承过程中体现的地域化特征。

达斡尔族萨满鼓形制数据表[③]

形制描述		思琴卦萨满鼓		尼尔基萨满鼓	雅尔塞萨满鼓
		1号鼓	2号鼓		
鼓面	直径	55cm	48cm	58cm	37cm
	材料	狍皮	山羊皮	羊皮	羊皮

① 托若托利贝：意为“出马”，是达斡尔族为萨满徒弟出马而举行的仪式。在萨满师傅的指导下完成一次正式的祭祀仪式后“出徒”，成为能够独立进行祭祀活动的萨满。

② 参见满都尔图：《巴彦托海索木达斡尔族情况——达斡尔族调查材料之二》，载《中国各民族原始宗教资料集成》（达斡尔族卷），中国社会科学出版社1999年版。

③ 思琴卦萨满鼓：刘桂腾2003年2月采录于内蒙古自治区鄂温克自治旗巴彦托海镇，思琴卦藏；尼尔基萨满鼓：刘桂腾2002年7月采录于内蒙古自治区莫力达瓦达斡尔族自治旗尼尔基镇，莫力达瓦达斡尔族博物馆藏；雅尔塞萨满鼓：2002年7月采录于黑龙江省齐齐哈尔市梅里斯达斡尔族区雅尔塞镇哈拉村，达斡尔族文化展览室藏。

（续表）

形制描述		思琴卦萨满鼓		尼尔基萨满鼓	雅尔塞萨满鼓
		1 号鼓	2 号鼓		
鼓圈	宽度	6. 2cm	6cm	5. 5cm	4cm
	厚度	2. 5cm	0. 8cm	1—2cm	
	材料	木	木	木	木
鼓绳	数量	3 根	3 根	3 根	4 根
	材料	狍皮条	羊皮条	皮绳	皮绳
鼓槌	长度	67cm（把手 17. 5cm）	36. 5cm（把手 13cm）	45cm（把手 20cm）	
	宽度	2. 5cm	2. 5cm	2cm	
	厚度	1cm	1cm		
	材料	野果木条	野果木条	牛皮	
抓环	外径	5—6cm	5cm	6. 5cm	5cm
	内径	3. 3—4. 5cm	3. 5cm		
	材料	铜环（3 个）	铜环	铁环	铁环
指环	直径			3. 5cm	
	材料			铁环	
鼓环	宽度	24. 5cm	12. 5cm		
	高度	2. 3cm	2. 5cm		
	数量	9	9		4（铜铃）
基本形状		圆形	圆形	圆形	圆形

（三）黑龙江/呼玛河水系

呼玛河，黑龙江本干支流。亦名“呼玛尔河”、“库玛尔河”。发源于大兴安岭雉鸡场山，经呼中、塔河、呼玛县境，在呼玛镇东南部注入干流。全长524 公里，流域面积 31082 平方公里。[①] 主要支流有古龙干河、倭勒根河、塔哈河等。

呼玛河地处寒温带，冬季结冰期为 11 月上旬至次年 4 月中旬；夏季可流

① 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社 2010 年版，第 18 页。

放木材，下游可通船。清末民初，有四条沟开采砂金。流域为原始林区，产落叶松、樟子松、白桦等木材，有马鹿、猞猁、水獭、紫貂、犴、飞龙鸟等珍贵野生动栖息繁衍。水产有细鳞鱼、哲罗鱼、重唇鱼、乌苏里白鱼等，是黑龙江大麻哈鱼主要产卵河流。呼玛河中、下游建有呼玛河（鱼类）自然保护区，上游建有呼中原始落叶松生态自然保护区。中游北岸有十八站旧石器时代文化遗址。

呼玛县，位于黑龙江省西北部，黑龙江上游右岸，是我国最北部的边境县之一。东与俄罗斯以江为界，国境线长 377 公里，南与黑河市、嫩江县、内蒙古自治区鄂伦春自治旗接壤，西与新林区毗连，北抵塔河县。县境南北长 230 公里，东西宽 135 公里，总面积 14335 平方公里。全县共辖 11 个乡、镇。1992 年末全县总人口 4.16 万人，其中非农业人口 1.95 万人。全县除汉族人口外，还有满、鄂伦春、达斡尔、回、蒙古、朝鲜、鄂温克等少数民族人口 2397 人，占总人口的 5.7%。呼玛镇为县人民政府所在地。鄂伦春族主要聚居于县域中的白银纳鄂伦春族乡。

白银纳鄂伦春族萨满鼓

白银纳鄂伦春民族乡，位于呼玛县北部，呼玛河中游北岸的冲积平原上。南部、西南部与兴华乡韩家园镇毗邻，西部与塔河县交界，被捕、东北部与鸥浦乡接壤。乡域总面积 419.5 平方公里，辖红光、新河、新山、新村、新胜、玻璃沟、白银纳、更新 8 个行政村，共 8 个自然屯。白银纳村为乡政府所在地。全乡总人口 1996 人，有汉族、鄂伦春族、满族、蒙古族、回族、朝鲜族、达斡尔族等 7 个少数民族，为鄂伦春族主要聚居地之一。

大兴安岭森林中的白银纳，背依白桦树林，面对呼玛河畔，历史上是鄂伦春族萨满活动非常盛行的地区。1953 年鄂伦春族下山定居前，大兴安岭地区萨满祭祀活动盛行，当时人口为 618 人，[1] 有名有姓的萨满就有十几位。据民族学者的调查，鄂伦春族下山后定居后，当时一些有名的萨满受政治气候的影响，举行了“告别神灵”仪式，纷纷停止了萨满祭祀活动。有的萨满当上了

---

① 关金红、张檄文主编：《白银纳鄂伦春族乡志》（内部资料本），2002 年。

国家干部，有的萨满参加了工作，[1] 萨满祭祀活动日渐式微。20 世纪 80 年代后，十八站、白银纳一带鄂伦春族萨满仅有孟金福（1927—2000）和关扣尼（1935— ），应学术研究机构的要求和自己患病的原因先后举办了几次小规模的萨满祭祀活动。现在，只有鄂伦春族女萨满关扣尼一位在世。这些年关扣尼时而参加一些官方或民间举办的"展示"性活动。可以断定，有规模、完整的鄂伦春族萨满祭祀仪式已经在白银纳一带消失了。这位大兴安岭密林中最后一位传世大萨满，因健康和后继无人的原因，仅仅是鄂伦春族萨满文化的一个象征而不是现实。

如此看来，1953 年下山定居是呼玛河流域鄂伦春族文化变迁的一个分水岭。这让我们不由得想起了前几年敖鲁古雅鄂温克族狩猎部落下山的境遇。生活、劳动条件改善了，他们开始受到现代文明的眷顾；然而，他们的传统精神家园也逐渐随风而去了。难道人们就是找不出一个两全其美的途径么？

萨满鼓主要分布于呼玛河流域的鄂伦春族中。

白银纳鄂伦春族女萨满关扣尼使用的神鼓[2]，为圆形无柄的"抓持类"单面鼓——

鼓面：纵径 58.5 厘米，横径 56 厘米，狍皮鞔面。

鼓圈：宽 7 厘米，木框。

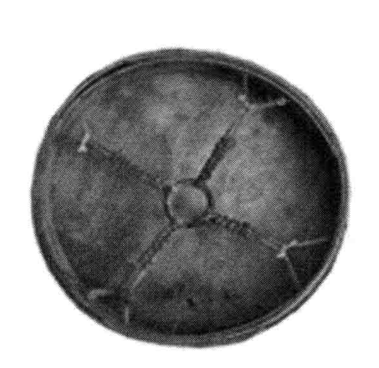
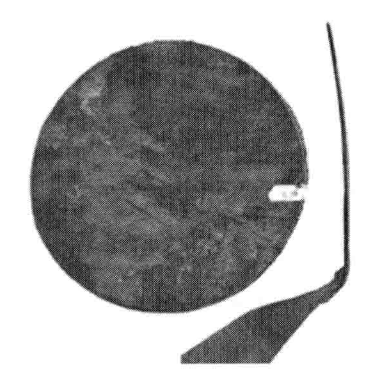
鼓绳：8 根，皮制。

鼓槌：通长 34 厘米，狍腿。

---

① 据民族学者调查："民族上层人物佟古梅，参加工作前，是一位法术高超的萨满。参加工作以后，他先后担任努图克达（区长）、旗民政科长和旗政协副主席等职务。……呼玛的萨满赵立本也是这样当了公社主任、县民委主任、县委统战部副部长等职务。"参见关小云、王宏刚编著《鄂伦春族萨满文化遗存调查》，民族出版社 2010 年版，第 32 页。

② 刘桂腾 2003 年 3 月、2007 年 8 月采录于黑龙江省呼玛县白银纳鄂伦春族乡，为鄂伦春族最后一位传世大萨满关扣尼使用的萨满鼓。

白银纳鄂伦春族萨满鼓/刘桂腾摄

这面2003年采录到由关扣尼使用的鄂伦春族萨满鼓，日常收藏在乡文化站的鄂伦春族文化陈列室里。初春的白银纳依然是“千里冰封”，通往陈列室的室外楼梯台布满了冰砣。乡干部从老乡家借了一把劈材用的大斧头在前面刨冰“开路”，最后把已经牢牢冻住了的陈列室门槛砸开，我们才得以进入陈列室。这里收藏了一些鄂伦春族萨满祭祀活动中使用的神偶、祭器等。萨满鼓上挂满了灰尘，鼓圈也已经弯曲，好不容易才找到了鼓槌。看来关扣尼萨满日常已经不大从事萨满祭祀活动了。

另一面2008年采录到的萨满鼓，是关扣尼自己制作和使用的萨满鼓。这面鼓制作得比较粗糙，连鼓环都是用啤酒瓶盖替代的。我的采录工作，也仅仅是一种恢复记忆式的调查，已经无法采录到一个完整的鄂伦春族萨满祭祀仪式过程。与五年前相比，这位老萨满的身体状况虽然有所好转，但看起来还是有些虚弱，她的健康状况仍然令人担忧，不敢过度讨扰。

关扣尼，女，鄂伦春族古拉依尔氏，1935年生于大兴安岭溪尔气根河流域，一生十分坎坷。她幼年丧母，童年怪病顽固缠身，入萨满之道跟随鄂伦春族大萨满赵立本跳神后才逐渐痊愈。关扣尼婚后育有3子1女，婚后20年又与丈夫离异；再婚后生活艰难，家境贫寒，连遭不幸：长子1980年在生产劳动中不幸落入冰封的呼玛河冻死，两年后小儿子患急性脑膜炎死亡，2009年女儿又因车祸不幸去世。

老人家从不拒绝我递给她的香烟。狭小的屋子里，两个人的烟雾就显得格

外浓重。但烟草的味道使我们很亲近。在烟雾缭绕中，她的精神状态有所提振。此时，我突然感到能够采录多少音响视频资料似乎已经不那么紧要了。现在，我只想透过烟雾从她满是年轮的额头和些许显得忧郁的眼神中，揣摩一个作为萨满的关扣尼和一个作为鄂伦春老人的关扣尼，对大兴安岭密林中的鄂伦春人过去曾经意味着什么？现在和将来又意味着什么？

此时我虽然仍然没有忘记千里迢迢来到这里的职业使命，却也不想让老人家把我当作一位抠根问底的“记者”，被动地一问一答；而更想让她平静地抽着香烟和我唠点家常，说些她自己想说并且对她自己才感觉有意思的话。或者干脆别说话了，我们还是一起默默地抽烟吧……

鄂伦春族萨满鼓形制数据表①

形制描述		托河萨满鼓（1号鼓）	托河萨满鼓（2号鼓）	海拉尔萨满鼓（1号鼓）	海拉尔萨满鼓（2号鼓）	关扣尼萨满鼓（1号鼓）	关扣尼萨满鼓（2号鼓）
鼓面	直径	63cm	43cm	60cm	42cm	58.5cm×56cm	40×43cm
	材料	驼鹿皮	驼鹿皮	皮	皮	狍皮	狍皮
鼓圈	宽度	8cm	7cm	4cm	4.5cm	7cm	5.5cm
	厚度	1cm	1cm	1.5cm	1.2cm	0.5cm	1cm
	周长			187cm	133cm		132cm
	材料	木条	木条	木	木	木条	落叶松
鼓绳	数量	8根	8根			8根	8根
	材料	皮绳	皮绳			狍皮绳	皮绳
鼓环	横梁	16.5cm	16cm	8cm		14cm	9cm
	数量	6个	4个	2—4枚/3组		8个	8—9枚/2组
	材料	铁丝和铜片	铁丝和铜片	铁环		铁丝和铁片	啤酒瓶盖

① 关扣尼萨满鼓（1号鼓）：刘桂腾2003年3月采录于黑龙江省呼玛县白银纳鄂伦春族乡，白银纳鄂伦春族乡文化站藏；关扣尼萨满鼓（2号鼓）：刘桂腾2008年6月采录于黑龙江省呼玛县白银纳鄂伦春族乡，关扣尼藏；托河萨满鼓：刘桂腾2002年8月采录于内蒙古自治区鄂伦春自治旗阿里河镇，鄂伦春族博物馆藏；海拉尔萨满鼓：刘桂腾2008年6月采录于内蒙古自治区呼伦贝尔市海拉尔区，呼伦贝尔市民族博物馆藏。

（续表）

形制描述		托河萨满鼓（1号鼓）	托河萨满鼓（2号鼓）	海拉尔萨满鼓（1号鼓）	海拉尔萨满鼓（2号鼓）	关扣尼萨满鼓（1号鼓）	关扣尼萨满鼓（2号鼓）
鼓槌	长度	45cm（鼓柄20cm）	35cm			34cm（鼓柄13cm）	34cm
	厚度	2.5cm	2.5cm			2cm	3cm
	材料	带毛狍腿	带毛狍腿			带毛狍腿（鼓柄下缀一个套绳）	带毛狍腿
抓环	外径	6.5cm	6cm	5.5cm	3.5—4cm	4cm	7cm
	内径	5cm	4cm	5cm	2.9—3.5cm	2.8cm	6cm
	数量	1个	1个	1个	3个	无	1个
	材料	铁环包皮	铁环包皮		铜环	铁圈	铁环包布
基本形状		圆形	圆形	圆形	圆形	圆形	不规则圆形

（四）黑龙江/松花江水系

松花江是黑龙江最大的支流，流经我国吉林、黑龙江省和内蒙古自治区，为我国七大江河之一。萨满鼓主要分布其上、中游的满族和下游的赫哲族中。

松花江有南、北两源。以南源第二松花江计，[①] 全长1897公里，流域面积561200平方公里，发源于长白山主峰白头山天池，海拔高程2744m，由天池流出的水流经闼门外流，称二道白河，习惯上以此作为第二松花江的正源；以北源嫩江计，全长2309公里，[②] 发源于大兴安岭支脉伊勒呼里山中段南侧，源头称南瓮河，河源高程1030米，自河源向东南流约172公里后，在第十二站林场附近与二根河会合，之后称嫩江。两条支流在前郭尔罗斯县汇合始称松花江，折向东北流至同江注入黑龙江。自南源的河源至三岔河为松花江上游，河道长958公里，落差1556米。自三岔河至佳木斯为松花江中游，河道长672公里。自佳木斯至河门为松花江下游，河道长267公里，中下游落差共78.4米。

① “第二松花江”的名称，1988年废止。

② 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社2010年版，第16页。

松花江流域范围内山岭重叠，满布原始森林，蓄积在大兴安岭、小兴安岭、长白山等山脉上的木材，计有数十亿立方公尺，是中国面积最大的森林区。矿产蕴藏量亦极丰富，除主要的煤外，还有金、铜、铁等。松花江流域土地肥沃，盛产大豆、玉米、高粱、小麦。此外，亚麻、棉花、菸草、苹果和甜菜亦品质优良。松花江也是中国东北地区的大淡水鱼场，每年供应的鲤、鲫、鳇、哲罗鱼等，达四千万公斤以上。

1. 松花江上游

松花江流域上游是满族的世居之地，九台市莽卡满族乡的满族锡克特里哈拉萨满和龙潭区乌拉街满族镇的汉军旗常氏萨满，至今仍时常举办萨满祭祀活动。

九台市，吉林省长春市所辖的县级市，地处吉林省中部的长春平原，位于东经125°25′—126°30′，北纬43°51′—44°32′之间，总面积2875平方公里，人口70万。1932年9月14日设治建县，1988年8月30日经国务院批准撤县设市（县级）。全市现有3个街道办事处、10个建制镇、2个民族乡。九台市东及东北隔松花江与舒兰、榆树两市相望，南与长春市双阳区连接，东南与永吉县毗邻，西与长春市宽城区为邻，北与德惠市接壤。九台市属松嫩平原东南边缘与长白山余脉过渡的台地，境内地形地势呈西南、东北狭长状，东南高，西北低。境内河网密布，低山耸生。一江三河（松花江、饮马河、沐石河、雾开河）纵贯南北，长白山余脉即大黑山脉横亘东西。

九台历史悠久，早在秦、汉时代，夫余国就在这里创造了塞外文明。清朝时，为保护满族在东北的发祥地，实行封禁政策，修筑柳条边墙，并沿边墙走向设置边台，九台因位于法特哈边门（在今舒兰市法特镇）向西南的第九个边台而得名。九台是清代柳条边上的百年古镇，有着丰富的旅游资源和厚重的民俗文化积淀，是国内外闻名的中国萨满文化之乡。清朝统治者把东北视为他们的发祥地，因此在入关后，为了巩固后方根据地，不使汉人占据、开发，以保护清朝统治者独占东北特产的权益，于康熙九年至二十年（1670—1681）在吉林省境内修筑柳条边新边（俗称边墙），防止汉人和蒙古人进入，并在境内沿边墙设有4个边门，共置28个边台，今九台市就是这28个边台之一，是

从头台数起的第九台。

莽卡满族锡克特里哈拉萨满鼓

莽卡满族乡，位于九台市东南端，辖 12 个村，114 个社，44 个自然屯，幅员面积 135 平方公里，耕地面积 7097 公顷，其中水田 2456 公顷，人口 33355 人。其中满族占 30%，其乡政府所在地在舍岭屯。莽卡乡开发于明朝正德十五年，清末这里为乡邮，归吉林将军管辖，中华民国时为吉林县二区，1949 年解放，成立九台县舍岭区政府，1956 年成立舍岭乡政府，1958 年为其塔木公社舍岭管理区，1961 年成立沿江人民公社，1987 年成立莽卡满族乡。

莽卡满族乡因莽卡屯而得名。而莽卡在满语中是沙丘的意思。莽卡屯地处松花江西岸，隔江与舒兰相望，地势平坦，土地肥沃，舟楫往来水路交通便利。据《九台文史资料》记载，莽卡屯属明代属扈伦女真乌拉部。早在满清年间（公元 1650 年）即有满族正白旗佟姓大户人家“随龙征讨”，首先来此开荒占草。接着又有满族杨、石两姓人家相继来此垦荒种地。乾隆年间（公元 1730 年）又有旗人韩姓人家来此落户，这样，此屯逐渐形成了。后来，人们便把先来此地的佟、杨、石、韩四姓称为“四大家族”。海西女真辉发部的锡克特里哈拉（石姓）家族，保留了较为完整的萨满祭祀仪式。锡克特里哈拉家族主要聚居于莽卡满族乡的东哈什玛村，胡家回族乡也有一部分。[①]

锡克特里哈拉家族自有大神案以来，名列其中的萨满传承人，前六位为神授萨满。头辈太爷舒宗阿的灵魂抓了二辈太爷，二辈太爷死后又在族中抓了三辈太爷……到第六辈后再没有神抓萨满了。当时，分居于东西两屯的锡克特里哈拉家族，在六辈太爷石殿峰（1892—1959）的认定上有分歧。因为前五辈太爷均出自东屯，石殿峰亦为东屯人，因而西屯人心中不平。所以西屯族人要求石殿峰施术——钻冰窟窿，以验真伪。[②] 结果是石殿峰在三九寒冬中，在松花江上凿出的十几个冰窟窿里逆流进出，最后成功地钻了九个。此后石萨满声

---

① 锡克特里哈拉家族大部分居住在莽卡满族乡东哈满族村（东哈什玛），另一部分居住于胡家回族乡小韩村，两村相距约 15 公里。因东哈村居东，小韩村居西，当地人习称为“东屯”、“西屯”。

② 参见石文尧：《我的阿玛——忆锡克特里家族大萨满石殿峰》，载郭淑云主编《萨满文化研究》第二辑，吉林大学出版社 2009 年版，第 134—135 页。

名大振，成为当地颇负盛名的大萨满。根据石殿峰之子石文尧回忆，石殿峰曾经两次集中传授萨满技艺，一次是在 1939 年，传授给石忠轩、石文才、石殿坤、石文玉、石清山、石清民、石清泉等族人；石殿峰逝世后石宗轩接掌第七代大萨满，石清山、石清民等是“文革”后较早恢复锡克特里哈拉家族萨满祭祀活动的主要传承人。另一次是在 1958 年，传授给石宗祥、石文胜、石文泰、石继尧、石文福、石清城、石清贞、石文尧等族人。现在的锡克特里哈拉第八代大萨满石宗祥，是族人共同商议公推而出的。在锡克特里哈拉家族萨满的传承人中，只有第三代萨满塞崇阿是女性萨满，其余皆为男性。主要活动区域：莽卡满族乡东哈村、胡家满族乡小韩屯村，近年来也时常在伊通牧情谷旅游区、长春龙湾山庄旅游区、吉林市等地应邀做一些展示性的活动。

石宗祥（1939— ），九台人，受锡克特里哈拉六辈太爷石殿峰亲授，在七代传人石宗轩做大萨满时期，为栽力（辅祭者）；锡克特里哈拉萨满祭祀活动在“文革”期间停止，萨满祭器和“神本子”等付之一炬。20 世纪 80 年代后萨满祭祀活动逐渐恢复，1993 年始为萨满，近年来主要致力于家族萨满祭祀仪式的传承。锡克特里哈拉萨满祭祀仪式，于 2006 年申报为吉林省非物质文化遗产保护项目。申报传承人是：第八代传承人石宗祥，第九代传承人石宗超、石文宝、石文长，第十代传承人石光华、石宗朋、石继新。

九台满族锡克特里哈拉萨满使用的神鼓①，为圆形无柄的“抓持类”单面鼓——

鼓面：直径 44 厘米，牛皮鞔面。

鼓圈：宽 5 厘米，柳木。

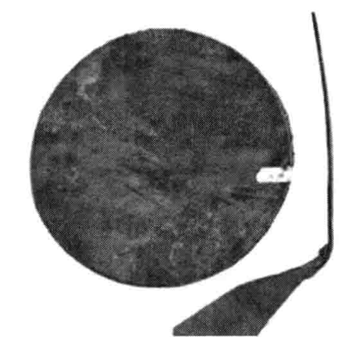
鼓鞭：长 40 厘米，竹篾缠布条，彩绸尾饰。

鼓绳：4 根，皮制。

鼓环：铜钱，8 枚。

---

① 刘桂腾 2004 年 9 月采录于吉林省九台市莽卡满族乡，满族锡克特里哈拉萨满藏。

九台满族锡克特里哈拉萨满鼓/刘桂腾摄

九台满族萨满鼓形制数据表①

形制描述		依姆钦（1号）	依姆钦（2号）	依姆钦（3号）	依姆钦（4号）	依姆钦（5号）	依姆钦（6号）	依姆钦（7号）
鼓面	直径	40cm	41cm	41.5cm	42cm	40cm	40cm	46cm
	材料	羊皮	羊皮	羊皮	羊皮	羊皮	羊皮	羊皮
鼓圈	宽度	8cm	6cm	5.5cm	4.5cm	6cm	5.5cm	5cm
	厚度	2.5cm	2.5cm	1.5	2.5	2.5cm	1.5	1.5
	周长	127cm	132cm	130cm	130cm	132cm	130cm	148cm
	材料	木	木	木	木	木	木	木
鼓环	梁长	9cm	7.5cm	17cm	14cm	7cm	14cm	14cm
	直径	2.2cm	2.4cm	3cm	2.2cm	2.2cm	2.5cm	2.4cm
	数量	8枚	8枚	7枚	8枚	7枚	7枚	8枚
	材料	古铜钱	古铜钱	铁片	古铜钱	古铜钱	铁片	古铜钱
抓环	直径	8cm	8cm	8cm	7cm	8cm	8cm	8cm
	厚度	1cm	1cm	1cm	1cm	1cm	1cm	1cm
	材料	铁质	铁质	铁质	铁质	铁质	铁质	铁质
鼓绳	长度							
	数量	4根	4根	4根	4根	4根	4根	4根
	材料	羊皮绳	羊皮绳	羊皮绳	羊皮绳	羊皮绳	皮绳	皮绳
鼓鞭	长度	39cm	45cm	43cm	45cm	39cm	43cm	43cm
	厚度	1.5cm	1.5cm	1.5cm	1.5cm	1.5cm	1.5cm	1.5cm

① 刘桂腾2007年3月采录于吉林省九台市莽卡满族乡，满族锡克特里哈拉萨满藏。

乌拉街汉军旗萨满鼓

乌拉街，是有名的满族聚居地。乌拉街满族镇位于吉林省吉林市龙潭区，距吉林市北30公里，全镇西临松花江，幅员面积188平方公里，乌拉街镇现有27个行政村、1个街道、总人口7.1万人。乌拉街满族镇是满族发祥地之一。据当地史籍记载，乌拉街古称“洪泥罗”城，远在五千年以前的新石器时代，满族人的祖先肃慎人就生活在这里。乌拉街镇历史悠久，曾是明朝海西女真乌拉部及清朝三大贡品基地之一的打牲乌拉总管衙门。清代十二任皇帝，有五任在这里留下过战迹、足迹、墨迹。有“先有乌拉，后有吉林”之说。以瑷大公路为界，乌拉街镇东部是丘陵地区，面积47平方公里，西部为第二松花江冲击平原，面积为141平方公里。第二松花江在境内流程26公里，张老河在境内流程29公里。全镇现有耕地10000公顷，水域面积1746公顷，林地面积2019公顷。

乌拉街镇太平山村的常氏家族，为汉军正白旗，原籍山东登州和安徽亳州；清初，常氏家族迁徙乌拉街一带，后加入满洲汉军旗籍，成为满族共同体中的一员，今居于大口钦镇小郑屯、乌拉街太平山村等地。主坛萨满常志谦（1933—　）是常氏家族第七代掌坛，因年事已高，已将主坛重任传至后人；常恕军（1967—　）为现在的第八代掌坛，主持祭祀仪式并能够制作萨满鼓、腰铃等萨满祭器。香班的主要成员有张俊文（1924—　）、常志安（1960—　）、常国泰（1986—　）等。

汉军旗香主要有阖族参与的烧“官香”、个人为还愿的烧“愿香”和为感恩、喜庆而办的烧“太平香”等。汉军旗香，呈现为满汉文化融合的一种文化形态。其祭祀形式源于满族萨满跳神，又融入了相当的汉族文化因素。[①]

---

① 烧香，民间俗称“跳单鼓”，是直接由满族萨满跳神演化而来并广泛流传于东北广大农村的民间祭祀仪式。为汉族所用的称“民香”，为汉军旗人所用的称“旗香”；旗香属满族萨满祭祀范畴。历史上，旗香单鼓在东北汉军旗人中十分盛行。黑龙江《双城县志》载：“汉军旗人祭祀曰‘烧香’，每因许愿而举祭。前一日晚在院悬挂画像、神位数轴及家谱，设香案，陈供品，招跳单鼓子者，头戴神帽，身着长裙，手执皮鼓，在香案前击鼓唱舞，谓能博先主欢心。即毕，移神像于室内祭之。”

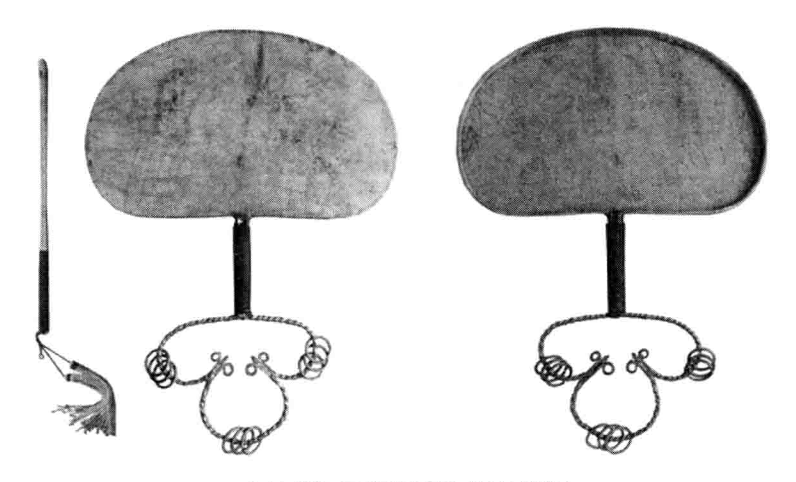
乌拉街太平山村汉军旗香常氏萨满的神鼓，① 为扇形带柄的“握持类”单面鼓——

鼓面：纵径 34 厘米，横径 41 厘米，羊皮鞔面。

鼓圈：宽 1.3 厘米，扁铁条。

鼓鞭：长 45 厘米，竹篾。

鼓尾：串鼓环 3 组 8 个，锻铁拧花。



乌拉街汉军旗萨满鼓/刘桂腾摄

2. 松花江中游/牡丹江

牡丹江，松花江干流中游支流。发源于长白山脉的牡丹岭，全长 725 公里，落差 1007m，河道平均坡降 1.39‰，比降陡峻，水量比较丰富，流域面积 37600 平方公里。② 流域中的宁安市属黑龙江省的县级市，为古宁古塔，满族主要聚居地之一。

宁安市，黑龙江省牡丹江市所辖县级市。宁安县位于黑龙江省东南部，张广才岭和老爷岭之间的牡丹江上游谷地。面积 31.1 平方公里。市区人口 11 万。位于牡丹江上游北岸，距牡丹江 30 公里，东邻穆棱县，东南与吉林省汪

① 刘桂腾 2001 年 8 月采录于吉林省龙潭区乌拉街镇，常氏家族藏。

② 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社 2010 年版，第 21 页。

清县接壤，西南与吉林省敦化市毗连，西与海林市以分水岭分界，北抵牡丹江市。县境南北长约100公里，东西宽约140公里，总面积7856平方公里。1992年底，全县共辖19个乡、镇，其中建制镇6个、朝鲜民族乡3个；全县总人口43.5万人，其中非农业人口14. 7万人。在总人口中，满、朝鲜、回、蒙古等少数民族人口约占19%，其中满族和朝鲜族分别占总人口的8.8%和7.8%。县政府驻地宁安镇。县境有国家级重点文物保护单位、唐代渤海国上京龙泉府遗址，世界第二大高山堰塞湖—镜泊湖。

宁安，原名“宁古塔”。清初流人方拱乾撰《绝域纪略》载：“相传当年曾有六人坐于阜，满呼六为宁公、坐为特，故曰宁公特，一讹为宁公台，再讹为宁古塔矣。”新编《宁安县志》称：“‘宁古’为满语，汉译为‘六’或‘六个’，‘塔’是满语‘特’的讹音，汉译为‘居址’，合译‘六居址’，是指当时宁古塔地面上的六个大部落而言。”宁古塔，是满族的祖居地之一。汉晋为北沃沮之地，南北朝属勿吉，隋初称靺鞨。公元698年，粟末靺鞨首领大祚荣据东牟山（今吉林省敦化市境内），建立震国，仍称靺鞨，史称“旧国”。713年，唐朝玄宗皇帝册封大祚荣为左骁卫大将军、渤海郡王以其辖区置忽汗州，授其都督实职，亦称“渤海都督”。755年，渤海三世王大钦茂从“旧国”迁都于上京龙泉府（忽汗城，今渤海镇），历时171年。辽属东京道，金属胡里改路，元属辽阳行省开元路，明属奴儿干都司阿速河卫。清初，1653年6月，设置宁古塔昂邦章京。1662年，将宁古塔昂邦章京改为“镇守宁古塔等处地方将军”。将军衙门始驻宁古塔旧城（今海林市旧街乡古城村），后因水患和为抗击沙俄用兵需要，1666年，于牡丹江边觉罗城西南5里处修筑新城（今宁安镇）。新城告竣后，将军衙门从旧城迁至宁古塔新城，是清代边外七大重镇之一。1676年，宁古塔将军衙门移驻吉林乌拉城，留协领萨布素镇守宁古塔地方。1678年，萨布素升任宁古塔副都统，宁古塔正式设副都统衙门。1727年，于宁古塔设置泰宁县，隶属奉天府，专理汉人民事，与专理满人旗务的副都统同城治事；因距奉天府甚远，领属不便，1729年，裁撤泰宁县。1903年，于宁古塔副都统辖区的三岔口（今东宁县三岔口镇）设置绥芬厅。1909年，将绥芬厅升改为绥芬府，移驻宁古塔城。隶属吉林省东南路道。与

此同时，裁撤宁古塔副都统。1910 年，以府治移驻宁古塔城，就宁古塔取义改为宁安府。中华民国成立后，1913 年将宁安府改为宁安县。1914 年 6 月隶属吉林省延吉道。1929 年撤销道的建制，改由吉林省直辖。东北沦陷后，初隶吉林省，1934 年划归滨江省，1937 年划归新设之牡丹江省管辖。1945 年，抗日战争胜利，1946 年 4 月，宁安县隶属绥宁省管辖。同年 8 月，将县境北部的新安镇、海林、横道河子等地区划出，设置新海县（县址海林街）。同年 10 月，撤销绥宁省，改隶牡丹江专区。1947 年 5 月，将世环镇、镜泊、沙兰等地区划出，设置镜泊县（县址世环镇）。同年 10 月，隶属牡丹江省。1948 年 7 月，撤销牡丹江省，划归松江省管辖。同年 10 月，撤销镜泊县，并入宁安县。1954 年 8 月，松、黑两省合并后，由黑龙江省直辖。1956 年 3 月，设立牡丹江专区，将宁安县划归牡丹江专区管辖，同时将原海林县西部地区划归宁安县管辖。1960 年 1 月至 1962 年 9 月，曾将宁安县划归牡丹江市领导。1962 年 10 月，将原海林县并入宁安县和林口县的行政区域划出，恢复海林县。1983 年 9 月 3 日，国务院批准撤销牡丹江地区，宁安县再度划归牡丹江市。

宁古塔满族的形成，是努尔哈赤起兵统一建州部后，1589 年征服了长白山联盟的纳殷、朱舍里、鸭绿江三部后，把居住在河沿岸的瓜勒佳氏、富察氏、伊尔根觉罗等被掳人口均编入努尔哈赤的建洲旗籍，后改为满洲旗籍。这些氏族多于顺治年间和康熙年迁至宁古塔定居，成为世居满族。

卧龙满族富察哈拉萨满

满族富察哈拉，见于《皇朝通志·氏族略·满洲八旗姓》。女真最古老的姓氏之一。富察哈拉支系繁多，是满族中仅次于关姓的大姓。富察，即唐末女真“通用三十姓”之一的蒲察，是以部落为姓氏。蒲察乃辽代女真旧部，当年是一个势力强大的女真部落。金时为女真黑号之姓第二姓，与皇室世代姻亲。金元时曾冠汉字姓李。该族世居沙济（辽宁省新宾）、界凡、叶赫、蜚优城、额宜湖（待考）、扎库塔、长白山、讷殷等地。所冠汉字姓富、傅、礼、石、谭、马、沙、付、庆、宁、李等。明末迁徙至沙济城一带（今辽宁省新宾满族自治县境）的“沙济富察哈拉”声名显赫，其长支莽色都朱乎的长子阿格巴颜（又称阿古巴彦）就是明末最后一任建州右卫督指挥王杲，莽色都朱

乎之幼女就是清太祖努尔哈赤继妃衮代。

1992 年，我曾对宁安的富察哈拉萨满进行了考察。富察哈拉家族的祭祀地点在卧龙乡卧龙村。卧龙乡位于县城东南 23 公里处，东与穆棱县接壤，南靠吉林省汪清县，西临石岩镇，北与江南、兰岗两乡为邻。全乡总面积 1247 平方公里，乡政府设在卧龙屯。① 这次萨满祭祀仪式是由著名满族文化传承人傅英仁先生组织的。

宁安卧龙满族富察哈拉使用的神鼓②，为圆形无柄的“抓持类”单面鼓——

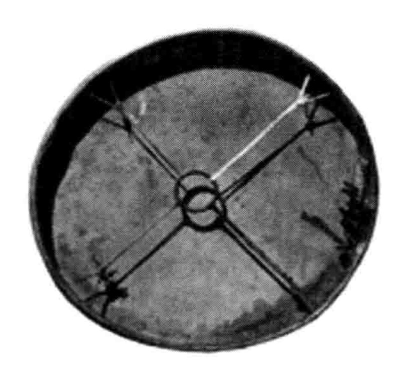
鼓面：直径 46×48 厘米，牛皮鞔面。

鼓圈：宽 3.5 厘米，木框。

鼓鞭：长 41 厘米，竹篾缠布条。

鼓绳：4 根。





宁安满族富察哈拉萨满鼓/刘桂腾摄

依兰岗满族瓜尔佳哈拉萨满鼓

海浪镇，隶属于黑龙江省牡丹江市宁安市，有牡丹江市“粮仓”之称。位于宁安城西 20 公里处，辖区总面积 403 平方公里，东起鸡冠山公墓，西至九良村大兴屯与海林农场接壤，南至牡丹江边，北到光荣村与海林市为邻，西

① 《宁安县志》，黑龙江人民出版社 1989 年版，第 86 页。

② 刘桂腾 1992 年 8 月采录于黑龙江省宁安县卧龙乡卧龙村，满族傅忠江藏。

南部与沙兰镇、三陵乡为界。现有32个行政村。全镇共有12459户，40127人，其中农业户数11206户、39195人，农村总劳动力23364人。牡丹江军马场六连、宁安市宁西林场在镇境内。海浪镇名源于驻地海浪村名。海浪，为满语“海兰”的转音，汉译为“榆树”。中华民国时期，隶属乡望乡。东北沦陷后，1933年隶属第四区海浪保，1939年改设海浪村。1945年抗日战争胜利后，隶属宁安县第一自治区，1947年设置海浪区。1948年8月，改为第五区，1955年4月改为海浪区。1956年5月，设置海浪乡。1958年1月，将海浪、九梁两个乡合并为海浪乡。同年9月，改称海浪人民公社。1962年5月，将东部地区划出成立三林公社。1984年4月，将海浪公社改为海浪乡。1985年5月，撤乡设镇，改为海浪镇。海浪镇属寒温带大陆性气候，年降雨量在500—700毫米，无霜期120—140天，土壤多为白浆土和暗棕壤，次为河淤土、草甸土。有耕地314430亩，其中旱田299580亩、水田14850亩。全镇林业用地面积为33420亩，占全镇总面积的15.8%，森林覆盖率为3.55%。

瓜尔佳哈拉，汉姓关，是满族八大姓之一。瓜尔佳氏族源远流长，清乾隆帝敕修《满洲源流考》载，古里甲即是瓜尔佳。所以生活在松花江下游、依兰县一带的女真人，便是明代女真人的直系祖先，瓜尔佳氏就是金代女真人的后裔。海浪镇依兰岗满族村居住的满族瓜尔佳哈拉家族（自称“郭宸瓜尔佳尼雅哈那”），其始祖乃肃慎后裔。始祖尼雅哈那在明末清初期居住在长白山纳殷部的郭宸山，故称郭宸瓜勒佳氏。明万历二十二年（1594），努尔哈赤征服长白山联盟时，被编入正红旗，佛满洲人。① 顺治元年（1644），随阿巴太入关到河间，后随萨尔虎达去山东。顺治七年（1650）又归属镶蓝旗下。顺治九年（1652）由三世祖肇布勒喀和肇乌斋率领，奉旨移驻宁古塔定居下来，迄今已有350多年的历史。

宁安依兰岗满族瓜尔佳哈拉使用的神鼓②，为圆形无柄的“抓持类”单面鼓——

① 佛满洲：佛，满语“旧”，老满洲人。

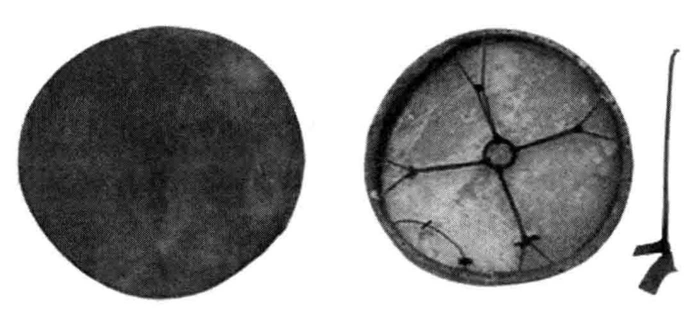
② 刘桂腾2007年11月采录于黑龙江省宁安市海浪镇依兰岗村，满族瓜尔佳哈拉萨满藏。

鼓面：直径46×48厘米，牛皮鞔面。

鼓圈：宽3.5厘米，木框。

鼓鞭：长41厘米，竹篾缠布条。

鼓绳：4根。



宁安满族瓜尔佳哈拉萨满鼓/刘桂腾摄

居于宁安海浪镇依兰岗满族村的瓜尔佳哈拉，一直保有萨满信仰。据关玉林老人讲述，① 顺治初年，瓜尔佳哈拉家族随他们的祖辈辗转来宁安驻防，部分族人留守吉林地区。光绪年间，丰春、丰顺、丰仪等人相继成为萨满。1938年，关荣钦、关明华到吉林联络满族宗族修家谱和萨满祭祀事宜。那时他们的家祭仪式程序和部分唱词已经失传，关明华回宁安邀来达萨满关丰德、吉文祥、吉荣钦等来吉林，向树藩、宝珊、关棠等传授。他们回来后又在宁安在族人中传授萨满技艺，其中就有关玉林。由于历史原因，依兰岗的瓜尔佳哈拉很长时间没有举行萨满祭祀仪式，“文革”时期已经彻底停止活动。到了20世纪90年代，当时在世的四位老萨满聚会议定在1992年恢复家祭仪式，并向19位族人传授萨满技艺，其中就有现任的达萨满关云泰和穆昆达关君泰。依兰岗瓜尔佳哈拉萨满祭祀为“家祭”。仪式以祭天、祭祖为主，是凝聚族群的精神纽带。瓜尔佳哈拉称萨满为“察玛”，称萨满中的头领为“达察玛”。瓜尔佳哈拉家族的萨满由本家族自愿学习和担当萨满的男性和妇女组成，未婚女性是

① 2007年11月25日—27日，我率考察组前往宁安市海浪镇依兰岗满族村的瓜尔佳哈拉家族所在地进行田野考察；随后，又指导研究生吕晓冬为完成学位论文分别于2008年6月、2009年3月和9月三次前往依兰岗进行深入调查。

不可以成为萨满的。达萨满是众萨满中的核心人物，他是整个仪式的组织者和指挥者也是重要的表演者和传承者。每个仪式的开始时间、禁忌、参与萨满的安排甚至新萨满的培养都由他来决定和完成。

宁安满族萨满鼓形制数据表①

形制描述		瓜尔佳哈拉萨满鼓						富察哈拉萨满鼓
		1 号鼓	2 号鼓	3 号鼓	4 号鼓	5 号鼓	6 号鼓	
鼓面	直径	44cm	45cm	44cm	47. 2cm	47cm	48. 6cm	46 ×48cm
	材料	牛皮	牛皮	牛皮	羊皮	牛皮	牛皮	牛皮
鼓圈	宽度	4. 6cm	4. 5cm	4. 3cm	4. 5cm	5. 1cm	3. 9cm	3. 5cm
	厚度	1. 34cm	1. 3cm	1. 3cm	1. 8cm	1. 2cm	1. 4cm	1—2cm
鼓圈	周长	94. 4cm	140. 2cm	139. 5cm	153. 2cm	140. 5cm	161cm	
	材料	木	木	木	竹	木	木	藤
鼓环	梁长	14cm	14cm	15. 8cm	13cm	17. 2cm	15. 2cm	
	直径	2. 5cm	2. 5cm	2. 4cm	2. 3cm	2. 4cm	2. 5cm	2. 5cm
	数量	10 枚	8 枚	7 枚	6 枚	9 枚	10 枚	8 枚
	材料	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱	古铜钱
抓环	直径	7. 3cm	7. 7cm	6. 8cm	6. 1cm	7. 2cm	7cm	6. 2cm
	材料	铁环（缠布）	铁环（缠布）	铁环（缠布）	铁环（缠布）	铁环（缠布）	铁环（缠布）	铁环
鼓绳	长度	18. 5cm	17. 8cm	18. 3cm	19cm	18. 8cm	20. 2cm	
	数量	4 根	4 根	4 根	4 根	4 根	4 根	8 根
	材料	牛皮绳	牛皮绳	牛皮绳	羊皮绳	牛皮绳	牛皮绳	牛皮绳
鼓鞭	长度	38cm	48cm	44. 5cm	39cm	47. 5cm	48cm	41cm
	厚度	0. 5cm	0. 5cm	0. 5cm	0. 5cm	0. 5cm	0. 5cm	1cm
	材料	竹篾（缠布）	竹篾（缠布）	竹篾（缠布）	竹篾（缠布）	竹篾（缠布）	竹篾（缠布）	竹篾（缠布）

① 富察哈拉萨满鼓：刘桂腾 1992 年 8 月采录于黑龙江省宁安县卧龙乡卧龙村，满族穆昆达（族长）傅忠江藏；瓜尔佳哈拉萨满鼓：刘桂腾 2007 年 11 月采录于黑龙江省宁安市海浪村，满族瓜尔佳哈拉萨满藏。

3. 松花江下游/混同江

混同江，支流松花江与黑龙江在同江市汇合江段，由于这段江面水色南黄北黑，当地人俗称“混同江”。同江市，东与抚远县接壤，南与饶河县和富锦市毗连，西以松花江与绥滨县分界，北隔黑龙江与俄罗斯相望。总面积6164平方公里。同江有八岔、街津口两个赫哲族乡，是中国赫哲族的主要聚居地。

同江市，位于黑龙江省东北部，松花江与黑龙江汇合处。东与抚远县接壤，南与饶河县和富锦市毗连，西以松花江与绥滨县分界，北隔黑龙江与俄罗斯相望，国境线长166公里。边贸口岸城市。全市总面积6164平方公里。全市共辖两个街道办事处和12个乡、镇，其中有八岔、街津口两个赫哲族乡，是全国赫哲族的主要聚居地。1992年末全市总人口14. 1万人，其中非农业人口3. 71万人，占总人口的26. 3%；满、赫哲、朝鲜、蒙古、回等少数民族人口8200人，占5. 8%。

津口赫哲族民族村，位于同江市东北部，隔黑龙江与俄罗斯相望，依山傍水。水陆交通便利，与街津山国家森林公园为邻。1936年建制，居民由汉、满、朝鲜、赫哲族构成，现有70户，3000人。赫哲族是我国人口最少的民族，街津口是赫哲族集居地，总面积160平方公里，其中村寨建筑面积3500平方米。村寨布局基本为正方形，建筑多为汉族式瓦房。赫哲族素以三江为家，渔猎为主，形成了独特的生活方式和风俗习惯。

街津口赫哲族萨满鼓

这面流行于松花江下游街津口一带的赫哲族萨满鼓①，为椭圆形无柄的“抓持类”单面鼓——

鼓面：纵径58. 5厘米，横径56厘米，狍皮鞔面。

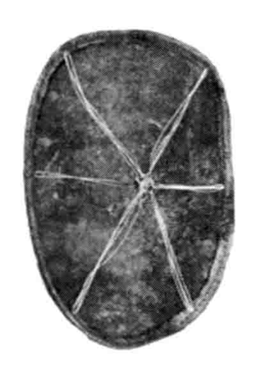
鼓圈：宽7厘米，木框。

鼓槌：通长34厘米，狍腿。

鼓绳：6根。

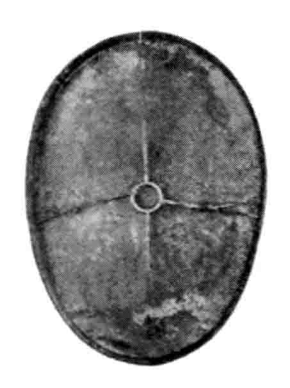
---

① 刘桂腾2002年8月采录于黑龙江省同江市街津口赫哲族民俗村。

街津口赫哲族萨满鼓/刘桂腾摄

凌纯声在《松花江下游的赫哲族》中记载的这面萨满鼓[①]，为椭圆形无柄的“抓持类”单面鼓——鼓面直径为82厘米，背面中央设铜圈抓手，以4条皮鼓绳联结到鼓圈；鼓面绘蛇、四足蛇、蛤蟆各2个，龟1个。这面萨满鼓显然比街津口的要大许多，可见，萨满鼓的制作日渐缩小。

松花江下游赫哲族的萨满鼓/商章孙摄

明清以来，黑龙江流域、松花江、乌苏里江口一直是赫哲族的繁衍、生息之地。直到20世纪70年代，渔猎经济仍为赫哲族的主要生产方式。赫哲族萨满乐器的渔猎文化特征，在于其萨满祭祀仪式的标志性乐器——萨满鼓的形制

① 凌纯声：《松花江下游的赫哲族（上下册）》，南京“国立”中央研究院历史语言研究所1934年版，第109页。

特点上。直至近世，依山临水的松花江下游同江市街津口一带的赫哲人仍以捕鱼为生。鱼皮和桦皮集中体现了赫哲族渔猎文化的特色，赫哲人的许多生活用品、劳动工具都与鱼和桦树密切相关。历史上，赫哲人穿鱼皮衣裤，曾有“鱼皮鞑子”之称。渔猎文化特色体现在萨满鼓的制作材料上，我们采集到的赫哲族萨满鼓，仍有部分保留了鱼皮蒙制的原始特征。采用鱼皮为鼓面材料来鞔鼓的工艺，在中国东北阿尔泰语系诸族萨满鼓的制作中绝无仅有。除了体现在萨满鼓制作的材料上外，庞大的鼓身、奇特的造型也体现出原始萨满鼓的基本特征。米哈伊 · 霍帕尔先生 1993 年在俄罗斯阿穆尔河（我国称黑龙江）哈巴罗夫斯克近郊达埃杰村拍摄的那乃人女萨满林加 · 别尔杰依，至今依然使用鼓身庞大的萨满鼓。[1] 20 世纪 30 年代凌纯声考察松花江下游的赫哲族似乎没有抵达中俄的边界地段，即松花江“下游”的尽头——街津口一带。他所见到和记录的那种椭圆形的萨满鼓，只是我们田野考察所见萨满鼓中的一种。

赫哲族萨满鼓的形制特点，在中国东北阿尔泰语系诸族的萨满鼓中十分突出。因而，带有浓郁渔猎文化特色的萨满鼓是赫哲族萨满的象征和举行萨满祭祀仪式的标志性乐器。

附录：黑龙江/阿穆尔河左岸流布的萨满鼓

俄罗斯称黑龙江/阿穆尔河左岸广大地域为“远东地区”。俄罗斯（前苏联）人类学文献记载的萨满文化资料，表明了这一流域通古斯萨满鼓与西伯利亚诸族萨满鼓密不可分的历史渊源和“血缘”关系。所以，我们首先了解一下以黑龙江/阿穆尔河为界的中俄跨界族群形成的历史。

西伯利亚（Сибирь）面积约 1310 万平方公里，范围西至乌拉尔山脉、东至太平洋；北至北冰洋，南至哈萨克的中北部、以及蒙古和中国的边境。大致

---

① ［匈］Mihály Hoppál（米哈伊 · 霍帕尔）Schamanen und Schamanismus（萨满和萨满教），第 7 页图 1，第 97 页图 114。

可以分成西西伯利亚平原及中西伯利亚高原两部分。整个地域除了西南部分属于哈萨克以外，其余的都属于俄罗斯联邦，包括乌拉尔联邦区、西伯利亚联邦区和远东联邦区的萨哈（雅库特）自治区三部分。西伯利亚属亚寒带针叶林气候，以泰加森林针叶树为中心的森林带非常广阔，有茂盛的森林、大草原和丰富的水系：安加拉河、额尔齐斯河、贝加尔湖、勒拿河、鄂毕河、通古斯河、叶尼塞河等。

布里亚特、图瓦和雅库特等蒙古人和突厥人是西伯利亚的原住民，还有通古斯人、楚科奇人、科里亚克人及尤卡吉尔人等。中国古代不少强悍民族(匈奴、鲜卑、突厥、契丹、蒙古及女真等)，都是从西伯利亚崛起的。16世纪后半叶，斯特罗加诺夫家族雇佣军从西边入侵西伯利亚。1558年，沙俄伊凡雷帝授权斯特罗加诺夫家族率哥萨克在乌拉尔山脉以东开发商栈，攫取当地丰富的毛皮资源。1578年，哥萨克领袖叶尔马克·齐莫菲叶维奇开始东侵，相继征服了库臣汗国、西伯利亚汗国，1636年，到达鄂霍次克海，征服了西伯利亚全境。1652年，俄人东入黑龙江，接近清朝疆域。1657年，沙俄派正规军在尼布楚河与石勒喀河合流处建立了雅克萨城和尼布楚城。之后中俄之间发生多次外交和军事上的冲突。1685年，清康熙帝派彭春将军从瑷珲起兵攻入雅克萨。之后清军撤军而俄军卷土重来。1686年，清军再攻雅克萨。1689年9月7日，《尼布楚条约》正式签字。以黑龙江（阿穆尔河）为界，中国放弃了贝加尔湖以东、额尔古纳河以西的土地。自此，黑龙江便由中国的内河变为横亘于中俄两国之间的界河，中国的鄂温克族、赫哲族等通古斯族群成为跨界民族。

黑龙江/阿穆尔河诸民族的萨满鼓

黑龙江/阿穆尔河沿途纳左岸的主要支流有结雅河、布列亚河、阿姆贡河，历史上属于中国的族群有埃文克人、埃文人、那乃人、涅吉达尔人、乌尔奇人、乌德盖人、鄂罗克人、尼夫赫人等，大多为通古斯族群。

埃文克（Evenk）人，亦称埃文基（Evenki）人，旧称通古斯人（Tungus）。语言属阿尔泰语系满－通古斯语族通古斯语支，无文字，目前有一半以上鄂温克族/埃文克人已经不使用母语了。鄂温克族/埃文克人早期普遍具有萨

满信仰，现代，中国鄂温克族多信仰喇嘛教，俄罗斯埃文克人多信仰东正教，但萨满信仰仍盛行于民间。17 世纪以前该族群为中国少数民族之一，《中俄尼布楚条约》（1689 年）签订后部分埃文克人划归俄国管辖。历史上，该民族长期处于氏族社会阶段，以牧猎经济为主。

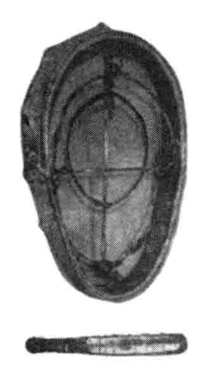
21 世纪初，埃文克人约 70000 人。中国境内有 30545 人（2000 年），主要分布在内蒙古自治区鄂温克族自治旗，在阿荣、莫力达瓦、陈巴尔虎、扎兰屯（布特哈旗）、根河（额尔古纳左旗）、鄂伦春自治旗以及黑龙江省讷河市等地也有分布。敖鲁古雅是鄂温克族的一支，传统生活以驯鹿、游猎为主。俄罗斯有 35527 人，主要聚居在埃文基自治区（2007 年，埃文基自治区并入克拉斯诺亚尔斯克边疆区）。历史上，埃文克人（鄂温克族）曾经分布于西伯利亚 70% 的广阔地带。主要有三大分支：在勒拿河流域使鹿生活的称“索伦别部”，在赤塔一带的称“使马鄂温克”，在精奇里江一带的是“索伦本部”。从事狩猎和饲养驯鹿的埃文克人，散居在泰加林（taiga）广大地区——其范围西起鄂毕河－额尔齐斯河分水线，东抵鄂霍次克海岸与库页岛，南起黑龙江（阿穆尔河），北至北冰洋；放牧牛马或定居务农的鄂温克族/埃文克人，主要居住在中国的东北地区、俄罗斯的外贝加尔地区，小部分在蒙古人民共和国。

中西伯利亚埃文克人这面萨满鼓，[①] 呈上圆下尖的蛋卵形，单面蒙皮，鼓框宽厚并附乳钮，抓手为十字形铁柄，鼓槌前端为扁平状，一面粘贴带毛兽皮用以击打鼓面。黑龙江/阿穆尔河埃文克人这面萨满鼓，[②] 椭圆形，单面蒙皮，鼓框较窄，抓手为金属圆环并联结鼓绳，鼓槌细长并有腕带，一面裹带毛兽皮。前者，与大兴安岭敖鲁古雅鄂温克族萨满鼓是同一种类型；后者，则与黑龙江/阿穆尔河流域诸族中流行的萨满鼓形制形同或相似。

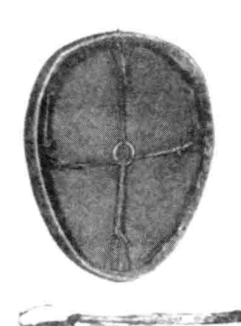
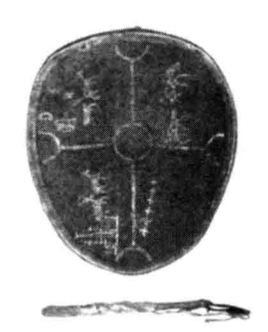
---

① 普罗科菲叶娃（е. д. прокофьевА）《萨满鼓》（Шаманские бубны），载《西伯利亚历史和民族志图集》（Историко－этнографический атлас Сибири），第 461 页。

② ［俄］普罗科菲叶娃（е. д. прокофьевА）《萨满鼓》（Шаманские бубны），载《西伯利亚历史和民族志图集》（Историко－этнографический атлас Сибири），第 464 页。




中西伯利亚埃文克人萨满鼓

黑龙江/阿穆尔河埃文克人萨满鼓

埃文人（Evens），亦称拉穆特人（Lamut）。人口 12000 人（1979 年）。其血统、语言和文化与埃文克人（Evenk）有密切关系，主要分布于俄罗斯埃文基（Evenky）自治区以北和东北地区。语言属阿尔泰语系通古斯语族，无文字。从起源和文化看来，他们与埃文克人比较接近，因此也有人说他们是埃文克人的分支。19 世纪沙俄控制西伯利亚以后，埃文人多皈依东正教，但民间仍普遍信仰萨满教，以狩猎、捕捞、养驯鹿为生。

埃文人萨满鼓的资料十分匮乏，仅在前苏联民族学家 C. B. 伊万诺夫（C. B. Иванов）的著述中见有一幅简单的图画。[①] 从画面的形象来看，埃文人萨满鼓的形制与黑龙江/阿穆尔河流域埃文克人萨满鼓的形制相同：椭圆形，

① ［俄］C. B. 伊万诺夫（C. B. Иванов）《19 世纪末至 20 世纪初西伯利亚民族造型艺术资料集》（Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX - начало XX в），第 208 页。

抓手为圆环并由鼓绳拴结的单面鼓。

那乃人（Nannais），亦称果尔特人①。语言属阿尔泰语系满－通古斯语族满语支，无文字，民间普遍具有萨满信仰。那乃人（赫哲族）的祖先，自古在黑龙江、松花江、乌苏里江流域繁衍生息。属于肃慎系统的挹娄、勿吉、黑水靺鞨、野人女真等古代民族，都与赫哲族的祖先有渊源关系。至清初，始以“黑斤”、“黑真”、“赫真”、“奇楞”、“赫哲”等名称见诸于文献。渔猎，是那乃人（赫哲族）的传统生计。

中国境内的赫哲族人口4640人（2000年），中华人民共和国成立后，统一族名为赫哲。因长期与汉族交错杂居，通用汉语文。赫哲族主要分布在黑龙江省同江县、饶河县、抚远县，少数人散居在桦川、依兰、富饶三县的一些村镇和佳木斯市。因分布地区不同，从而有不同的自称。居富锦县大屯沿松花江上游的称“那贝”，居嘎尔当屯至津口村的称“那乃”，居勤得利村沿黑龙江下游至乌苏里江的称“那尼傲”。现在，全国共有四处赫哲族聚居地：同江市街津口赫哲族乡和八岔赫哲族乡、饶河县四排赫哲族乡和佳木斯敖其镇的敖其村。

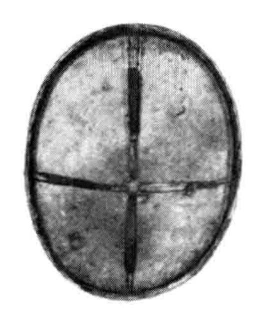
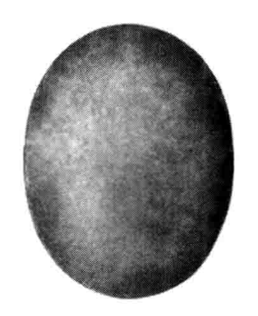
俄罗斯境内的那乃人人口为11883人（1989年）。现在，那乃人主要居住在哈巴罗夫斯克边疆区那乃自治区，还有部分居住在库尔·乌尔米农业区、共青城、比金以及滨海边疆区和萨哈林岛。

这面那乃人的萨满鼓，② 与匈牙利民族学家米哈伊·霍帕尔（Mihály Hoppál）1993年在黑龙江/阿穆尔河畔塔埃尔杰村拍摄的那乃人女萨满照片相较，③ 其形制基本相同：椭圆形单面鼓，窄边鼓框蒙皮，设圆环抓手并用鼓绳联结。这面鼓，与凌纯声在《松花江下游的赫哲族》中收录的赫哲族萨满鼓形制亦相同。

① 俄国十月革命前，赫哲族在俄罗斯官方的称谓为“果尔特人”。

② ［俄］普罗科菲叶娃（е. д. прокофьевА）《萨满鼓》（Шаманские бубны），载《西伯利亚历史和民族志图集》（Историко－этнографический атлас Сибири），第468页。

③ ［匈］米哈伊·霍帕尔（Mihály Hoppál）《萨满和萨满教》（SCHAMANEN UND SCHAMANISMUS），第97页。

那乃人萨满鼓

奥罗克人（Orok），大部分聚居于俄罗斯库页岛南部，另有少数人经南千岛群岛迁至日本北海道。语言属于阿尔泰语系通古斯语族，无文字，人口为346人（2002年）。俄罗斯人称呼他们为“库页岛那乃人”，渔猎、牧鹿为其传统生计。

关于奥罗克人萨满鼓的资料，仅在C. B. 伊万诺夫（C. B. Иванов）的著述中见有零星的记述。① 从这幅简单的图画上看，萨满鼓为椭圆形的单面鼓，与那乃人、乌德盖人等周边族群萨满鼓的形制相似。

奥罗奇人（Orochi），西伯利亚最小的族群之一，分布在俄罗斯联邦境内哈巴罗夫斯克边区和滨海边区，人口883人（1990年），语言属满—通古斯语族满语支。养鹿为传统生计，族源与那乃人、鄂伦春人有关。

在C. B. 伊万诺夫（C. B. Иванов）的记述中没有奥罗奇人萨满鼓的图片和形制描述，只有一幅桦皮萨满鼓套的图画。② 鼓套一般是随鼓形而制，所以从中能够推测出奥罗奇人萨满鼓也是椭圆形的单面鼓。

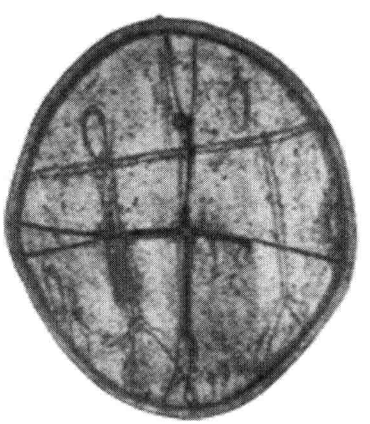
乌尔奇人（Ulchs），自称“那尼”，意为“本地人”，与那乃人同源。主要聚居在黑龙江/阿穆尔河下游一带，乌尔奇人口总数为3200人（1980年）。其民族来源十分复杂，除本民族的氏族外，还包括那尼、尼夫赫、奥罗克、奥罗奇、阿伊努等邻族成份。俄罗斯境内的那乃人及中国的赫哲人主要是剃发黑斤的后裔，乌尔奇人主要是不剃发黑斤的后裔。

---

① ［俄］C. B. 伊万诺夫（C. B. Иванов）《19世纪末至20世纪初西伯利亚民族造型艺术资料集》（Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начало XX в），第389页。

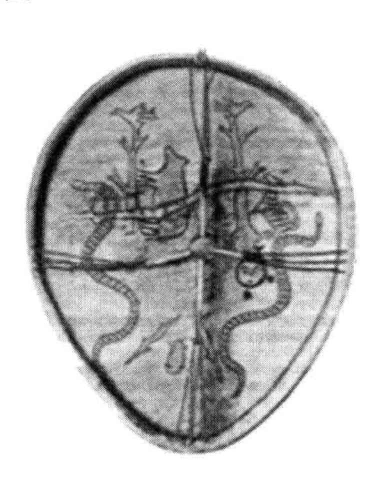
② 同上，第385页。

目前，还没有查阅到乌尔奇人萨满鼓的资料。由于他们与那乃人族群血缘相近并生活在邻近的地域，其萨满鼓形制应该亦与其相近。


涅吉达尔人萨满鼓

涅吉达尔人（Negidals），居住在黑龙江下游亨滚河一带，人口 567 人（2002 年）。在中国的历史文献中，清代属“奇楞”（奇勒尔）部。

这面涅吉达尔人萨满鼓，① 呈上圆下尖的蛋卵形，与那乃人萨满鼓一样使用金属圆环抓手，用鼓绳联结鼓框，鼓面饰有图案。


尼赫人萨满鼓

尼夫赫人（Nivkh），旧称“吉利亚克人”（Giliaks），满州人称之为“费雅喀”，人口为 5287 人（2002 年），语言属古西伯利亚语。尼夫赫人居住在阿穆尔河下游及附近的萨哈林岛上，长期以捕鱼、狩猎、养犬为生，夏季居於沿海，冬季则迁至内陆。

这面尼夫赫人萨满鼓，② 呈椭圆形，鼓框较窄，使用带金属圆环并用鼓绳联结的抓手持鼓。尼夫赫人萨满鼓的形制，与相邻那乃人等使用的萨满鼓形制基本相同。

乌德盖人（Udege），自称乌德、乌迪赫，目前在俄罗斯远东地区的乌德盖人共有 2011 人（1989 年），语言属阿尔泰语系满－通古斯语族通古斯语支，

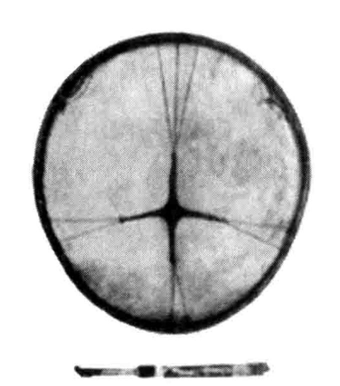
---

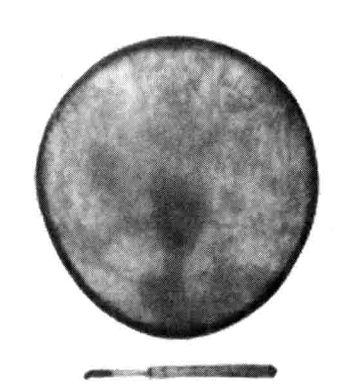
① ［俄］С. В. 伊万诺夫（С. В. Иванов）《19 世纪末至 20 世纪初西伯利亚民族造型艺术资料集》（Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX－началоXX в），第 213 页。

② ［俄］普罗科菲叶娃（е. д. прокофьевА）《萨满鼓》（Шаманские бубны），载《西伯利亚历史和民族志图集》（Историко－этнографический атлас Сибири），第 467 页。

无文字。金、元时分布于黑龙江、松花江、乌苏里江三江流域，以狩猎为生。《金史》称“野居女真”，元代称“斡拙”，明代称“野人女真”，清代称“兀的改部”或“乌德赫部”。

这面乌德盖人萨满鼓，① 为椭圆形单面鼓。虽然抓手未用圆环，但用绳索（或棉布）缠裹以方便抓持鼓体；鼓槌细长，有纹饰。乌德盖人萨满鼓的基本形制，与那乃人萨满鼓为同一类型。





乌德盖人萨满鼓

不难看出，以上对中俄境内黑龙江/阿穆尔河流域萨满鼓考察的深度并不均衡。其原因很简单：黑龙江/阿穆尔河左岸萨满鼓的资料不足（有些小族群的资料更是奇缺），而且现有俄文文献也缺乏音乐学标准的学术数据可用。同时，更缺乏田野考察的第一手资料可用。因而，需要我们做更进一步的深入考察。

黑龙江/阿穆尔河流域萨满鼓的基本类型

以通古斯诸族为例——

在通古斯诸族中，满族是人口最多的族群。但包括与其在血缘、历史和文化上相近的赫哲族、锡伯族等中国境内的通古斯族群，与在俄罗斯境内的通古斯族群已经难以一一对应。中俄现代能够直接对应的跨界民族有两个较大的通

① 普罗科菲叶娃（е. д. прокофьевА）《萨满鼓》（Шаманские бубны），载《西伯利亚历史和民族志图集》（Историко－этнографический атлас Сибири），第469页。

古斯族群——鄂温克族/埃文克人、赫哲族/那乃人。有些族群的人数极少并与邻近的较大族群在血统、语言和文化上具有千丝万缕的联系。譬如与埃文克人相近的埃文人，与那乃人相近的乌尔奇人、乌德盖人、鄂罗克人，等等。因此，我们对通古斯萨满鼓的分类，可主要以鄂温克族/埃文克人、赫哲族/那乃人的萨满鼓为例。

前苏联学者普罗科菲叶娃（E. Д. ПРОКОФЬЕВА）将西伯利亚及远东地区的萨满鼓按地域分为九大类型，主要有：西西伯利亚类型、南西伯利亚类型、中西伯利亚、远东类型。其中，又按族群和地区的不同分为叶尼塞、绍尔人、阿尔泰人、埃文基－亚库特人、恩加纳桑－恩茨人、远东/阿穆尔河、远东/外贝加尔的变体,[①] 这种分类过于琐细，难以概括地反映出黑龙江/阿穆尔河流域通古斯萨满鼓的共同特征。我将通古斯诸族萨满鼓分为两大类型：

泰加林型萨满鼓的形制特征：鼓体庞大，上圆下尖的蛋卵形单面鼓。鼓圈宽厚并有若干凸起的“乳纽”；鼓面蒙以驯鹿皮；鼓背中央设有十字形的煅铁抓手；鼓槌一面裹带毛兽皮，一面刻有图案。

泰加林型萨满鼓主要流传于西伯利亚一带和大兴安岭的泰加林区。[②] 譬如俄罗斯西西伯利亚的汉带人、中西伯利亚的雅库特人、埃文克人、涅涅茨人、恩加纳桑人，南西伯利亚的凯特人、托法拉尔人等；中国境内，仅在大兴安岭森林腹地敖鲁古雅的鄂温克族萨满中发现了这种类型的萨满鼓。这个发现，不仅具有音乐人类学意义，还可以为敖鲁古雅这支鄂温克族的来源以及迁徙路线提供旁证。

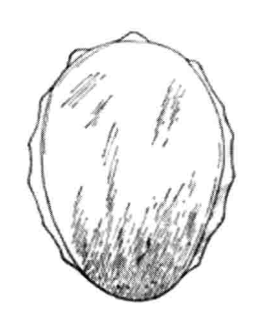
这种类型的萨满鼓[③]，主要流传于生活在针叶林为主的泰加林区族群中。通常选用落叶松制作鼓体，以驯鹿或驼鹿皮蒙制鼓面，设十字形锻铁抓手持

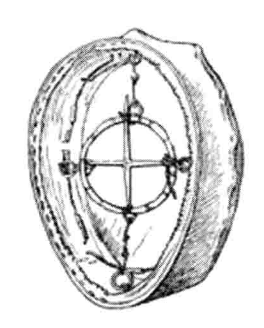
① 普罗科菲叶娃（е. д. прокофьевА）《萨满鼓》（Шаманские бубны），载《西伯利亚历史和民族志图集》（Историко－этнографический атлас Сибири），第476—487页。

② 泰加林（taiga），亦称北方森林。通常长满地衣的沼泽地上的开阔针叶林，占欧亚大陆北部，系亚极区特有的植被，位于高寒冻原和温带地区之间。《简明不列颠百科全书》第7卷，第640页。以游猎经济为主的通古斯族群便聚居在以泰加林为特征的广阔地带。

③ 普罗科菲叶娃（е. д. прокофьевА）《萨满鼓》（Шаманские бубны），载《西伯利亚历史和民族志图集》（Историко－этнографический атлас Сибири），第483页。

鼓，配有板体粘贴带毛兽皮的鼓槌。前苏联民族学家 А.И. 马津（А.И. МАЗИН）曾对黑龙江/阿穆尔河上游埃文克人萨满制作泰加林神鼓的选料过程做过详尽的描述。[①] 从中我们可以了解到泰加林型萨满鼓制作的材质和方法。从鼓的材质、制作工艺和造型上来看，它在各种类型的萨满鼓中已经形成了自己的独特风格，因而可统称为“泰加林型”萨满鼓。泰加林型萨满鼓，是狩猎经济条件下的产物。从使用的材质上看，萨满鼓的制作主要取材于泰加林区的植物和动物。而使用者，也主要是生活于泰加林区的族群。





泰加林型萨满鼓

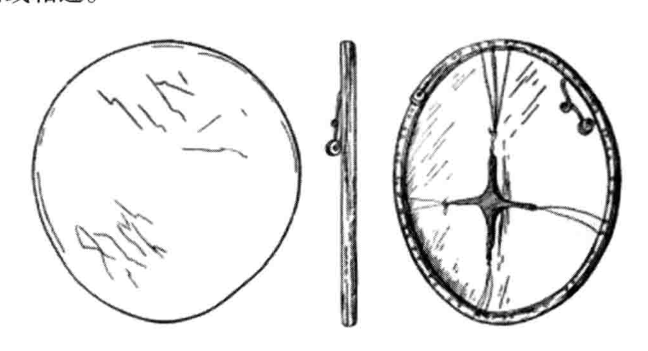
黑龙江型萨满鼓的形制特征：鼓体较轻，圆形或椭圆形的单面鼓。窄边鼓圈，蒙皮，设圆环（或十字）抓手并以皮绳联结鼓框。

黑龙江型萨满鼓流传于黑龙江流域和外贝加尔一带的牧区和农区。譬如俄罗斯阿穆尔河、外贝加尔一带的那乃人、乌德盖人、尼夫赫人、尤卡吉尔人、楚克奇人、布里亚特人等；中国黑龙江流域的满族、赫哲族、锡伯族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族（牧区）、鄂伦春族等。

---

① ［俄］А.И. 马津（孙运来译）《埃文克－鄂伦春人的萨满教》：被选中的萨满“会梦见一棵落叶松树穆戈迪肯和一只驼鹿，他必须要用这棵松树的木头和这只驼鹿的皮制作神鼓和鼓槌。驼鹿通常是白色的或带白斑点的。松树要根据下述特征进行选择：它应当有被闪电劈断或被风刮断的树梢，有一定的弯度，长在山泉附近，必须有未腐烂的浅红色木质。……男人们前往泰加林中，直到找到这种驼鹿和落叶松后才返回屯落。……找到上述落叶松后，从太阳升起的一侧砍两道砍痕，劈下做神鼓边板和鼓槌基架所需长度的板条。……做神鼓用的皮由少女进行加工。边板、十字梁和鼓槌由被选中者自己制作”。载吉林省民族研究所编《萨满教文化研究》（第二辑）。

黑龙江型萨满鼓①，是黑龙江/阿穆尔河流域通古斯诸族萨满鼓的基本类型。主要流行于该流域的牧区、半农半牧地区；早期多为椭圆形，近世多为圆形。从考察资料的年代来推测：黑龙江型萨满鼓逐渐由鼓体较大的椭圆形，向鼓体较小的圆形萨满鼓演变。所以，19 世纪末至 20 世纪初流行于左岸俄罗斯境内的多为椭圆形，而 20 世纪末至 21 世纪初流行于右岸中国境内的多为圆形。除了时间上的差异外，还有一个不容忽视的现象是：在空间上，几千里边境线隔离的两岸有着截然不同的人口密度和土地利用模式。黑龙江/阿穆尔河两岸泰加林型萨满鼓主要流布于西伯利亚一带，它保留了通古斯萨满鼓的原始特征。随着自然环境和经济形态的变化，大多通古斯族群的萨满都使用黑龙江型的萨满鼓。同时，通古斯诸族与相邻族群使用的萨满鼓为同一类型，在形制特征上相同或相近。



黑龙江型萨满鼓

这不算是一个成熟的结论。因为，本文关于黑龙江/阿穆尔河两岸萨满鼓的论据采集时间相隔近一个世纪。不过，黑龙江型萨满鼓在 19 世纪末至 20 世纪初已经出现在俄罗斯人类学家的考察成果中。鉴此，将通古斯萨满鼓划分为“泰加林型”和“黑龙江型”，还是有历史事实根据的。所谓“不成熟”，是基于“眼见为实”的学术考察原则而言的。所以，这是个具有较大学术空间的跨界族群音乐研究课题，值得继续深入下去。

出于学术旨趣，我对西伯利亚自西向东的鄂毕河流域、叶尼塞河流域、勒

---

① 普罗科菲叶娃（e. д. прокофьевA）《萨满鼓》（Шаманские бубны），载《西伯利亚历史和民族志图集》（Историко – этнографический атлас Сибири），第 486 页。

拿河流域萨满音乐文化的考察充满了渴望。将其与中国境内的黑龙江流域、辽河流域、鸭绿江流域萨满音乐进行比较，一定是个有意思的课题。这样，才能使东北亚做为萨满文化滥觞之地的萨满音乐全貌，能够尽早地得到全面揭示。

二、 辽河流域的萨满鼓

辽河，东北地区南部的最大河流，是我国七大江河之一。古称句骊河，汉称大辽河，五代以后称辽河，清称巨流河。发源于河北平泉县，流经河北、内蒙古、吉林和辽宁四省（区），于辽宁盘山县注入渤海。以西辽河为源计，全长1345公里，流域面积221100平方公里，[①] 是中华文明的发源地之一。辽河全流域由两个水系组成：一为东、西辽河，于福德店汇流后为辽河干流，经双台子河由盘山入海，干流长516公里；另一为浑河、太子河于三岔河汇合后经大辽河由营口入海，大辽河长94公里。

（一）西辽河/东辽河水系

辽河上游分东、西两支。古代称句骊河，汉称大辽河，五代以后称辽河，清称巨流河。东辽河，源于吉林省辽源市哈达岭山。流经吉林省辽源、伊通、梨树、怀德、双辽，辽宁省西丰、昌图、康平等市（县），全长400公里，流域面积10400平方公里，[②] 西辽河，发源于河北省平泉县柳溪乡光头山（以老哈河为源），上游在内蒙古自治区的赤峰市境内，下游在内蒙古自治区哲里木盟（现通辽市）境内。上游为山区，下游则是冲积平原。干流长829公里，流域面积135200平方公里。[③] 主要支流有西拉木伦河、老哈河、教来河和乌尔吉木伦河等。东、西辽河在辽宁省昌图县福德店汇合後始称辽河。

西辽河流域中的哲里木盟，是科尔沁蒙古族的聚居地。科尔沁左翼中旗、库伦旗都曾经是萨满活动的重点区域。

---

① 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社2010年版，第28页。

② 同上，第29页。

③ 同上，第28页。

1. 西辽河

辽河主流上游老哈河汇合西拉木伦河后，称西辽河。西辽河于内蒙古自治区通辽市开鲁县台河口分为南北二支，南支为主流西辽河，北支为新开河。二河于双辽汇合后南下，至福德店汇合东辽河后始称辽河。经铁岭后转向西南，至六间房再一分为二，一股南流为外辽河，在三岔河与浑河、太子河汇合，称大辽河，经营口市注入渤海；另一股西南流称双台子河，经盘山南汇绕阳河后，注入渤海。

哲里木盟（现通辽市），位于内蒙古自治区东部，东经119°15′—123°43′，北纬42°15′—45°41′，东连吉林省，南临辽宁省，西接赤峰市，北与兴安盟和锡林郭勒盟毗邻，总面积为5.95万平方公里。而历史上，哲里木盟的范围更广。乾隆年间至清末面积为28.81万平方里，清初面积达149.32万平方里。哲盟地处温带大陆季风气候区，四季分明，春季干旱多风，夏季雨热集中，秋季凉爽短暂，冬季漫长干冷。年平均气温为5℃至6℃，多风沙，年平均风速在4米/秒左右。哲里木盟地处松辽平原东端，蒙古高原递降辽河平原的斜坡。其地势西北高东南低。北部高寒山区和浅山区为大兴安岭余脉，海拔为800米至1000米，最高峰达1400多米。东南部和中部为西辽河、新开河、教来河冲积平原，海拔为150米至250米。西南部和南部为丘坨与浅山区，海拔为400米至600米。全地区的山地约占32.4%，丘坨约占16.6%，平原约占21%。哲盟地处科尔沁草原腹地，有可利用草场178.6万公顷。科尔沁草原上分布着数十条大沙带，像条条黄色巨龙横卧在西辽河、教来河和新开河的两岸，被称为沙沼区，总占地面积约为哲里木盟耕地面积的三倍以上。沙沼中又多为流动沙丘带，春秋季节风起沙移吞蚀周围的农田和草场。

哲里木盟的建置始于清朝，古为东胡、室韦之地。清崇德元年（1636）设科尔沁右翼中旗、前旗、后旗，科尔沁左翼中旗、前旗；顺治七年（1650）设科尔沁左翼后旗；科尔沁6旗受盛京（奉天）将军监督与节制。东北沦陷时期，属伪兴安南分省管辖。1946年成立哲里木省，同年又改为哲里木盟，由辽吉省（后改为辽北省）代管；1949年哲里木盟划归内蒙古自治区；1953年哲盟建置撤销，所属各旗县市归内蒙古东部区行政公署管辖；1954年恢复

原建制；1969 年哲盟划归吉林省；1979 年复归内蒙古自治区。1999 年 1 月，经国务院批准撤销哲里木盟建制，设立地级通辽市，其行政区域基本未变。

哲里木盟地区有佛教、道教、伊斯兰教和萨满信仰等流传。历史上，以萨满信仰和喇嘛教（藏传佛教）最为盛行。昔日哲里木盟建有大小 142 座喇嘛庙，近代科尔沁蒙古族的萨满信仰体系中融入了佛教因素。蒙古族是哲里木盟的主体民族，全盟的蒙古族中有 80% 讲蒙语。哲里木盟的蒙古语与其他地方的蒙古语基本一致，包含科尔沁土语、喀喇沁土语和巴林土语。农村、牧区多讲蒙语，城市习用汉语。日常社会交际中，以汉语和蒙语兼用。

哲里木盟的蒙古族，一部分为成吉思汗长弟哈布图哈撒尔的后裔科尔沁部，由额尔古纳河、海拉尔河和呼伦湖一带东迁至嫩江，后迁入扶余地；一部分为古乃蛮部和成吉思汗的后裔奈曼部，从宣府、大同一带迁至西拉木伦河流域；一部分为成吉思汗的后裔扎鲁特部，从喀尔喀河流域越兴安岭到西辽河中游一带；一部分为清初从漠南蒙古诸部喇嘛和民众迁居库伦旗一带。全盟总人口 290.6 万①，其中蒙古族约 110 万，占全盟总人口的 40% 。②

科尔沁一带是萨满活动十分隆盛的地区，直至 20 世纪 80 年代还有相当数量著名的蒙古族萨满在世。譬如甘珠尔扎布博（1917—1984）、春梅渥都干（1925—?）、门德巴雅尔博（1910—?）、宝音贺喜格博（1918—1985）、官布博（1928—?）、诺来博（1901—1984）、满熙博（1902—1989）和色仁钦博（1925—2007）等。

科尔沁蒙古族聚居于漠南之东，与邻近的满族、汉族相毗邻；半牧半农的劳动生活方式，熔铸了科尔沁蒙古族萨满祭祀仪式以游牧与农耕文化相融合的边缘文化特征。历史上，蒙古科尔沁部曾十分兴盛。清初，已经占据北抵齐齐哈尔以南，南达辽东旧边墙之间的广阔地域。清太宗天聪年间（1627—1638），科尔沁等部移驻西拉木伦河流域，就牧于今内蒙古赤峰市以北一带。科尔沁蒙古与满族在地缘上、政治上和军事上关系甚密，是最早归附后金

① 杨青锋主编:《哲里木盟志（上下册)》，方志出版社 2000 年版，第 100 页。
② 同上，第 1793 页。

(清朝)的蒙古部落之一。科尔沁蒙古首领世代与满洲统治者联姻,清孝端文皇后、孝庄文皇后、孝惠章皇后皆出身于蒙古科尔沁部。

地处科尔沁草原的哲里木盟,是目前我国境内蒙古族萨满文化遗留的主要地区。近年来,我先后5次进入科尔沁考察蒙古族萨满音乐文化。考察结果表明:目前,在科尔沁一带仍有博的活动。虽然诺来、满熙、甘珠尔扎布、门德巴雅尔、宝音贺喜格、官布等著名的科尔沁蒙古大萨满相继辞世,但科尔沁左翼中旗腰林毛都苏木著名科尔沁大萨满色仁钦直至2007年逝世前仍在行博,并且拥有众多的信徒。

科尔沁左翼中旗简称科左中旗。位于哲里木盟东北部。东接吉林省双辽市、长岭县,南邻通辽市、科尔沁左翼后旗,西连开鲁县,北与扎鲁特旗、吉林省通榆县和兴安盟科尔沁右翼中旗接壤。面积9811平方公里。人口54.65万,蒙古族37.1万人。是自治区蒙古族人口数最多的旗县。辖6个镇、29个苏木、乡,13个国有农牧林场。旗人民政府驻保康镇。科左中旗元代曾是元太祖成吉思汗长弟哈布吐哈萨尔的领地。明为蒙古科尔沁部地。清崇德元年(公元1636年)封王建旗,为科尔沁六旗之一。地处松辽平原西北部,由平原、沙丘、坨垠组成。有新开河、西辽河、茂林河等。后大陆性气候。年平均气温5.2℃,年降水量250 435毫米,无霜期140天。

科左中旗历史悠久,是我国北方草原开发较早的地区,是蒙古民族的发祥地之一,从元朝开始这里一直是蒙古民族的游牧地。公元1636年,清廷在这里正式设制,称科尔沁左翼中旗,是清代国母孝庄文皇后的故里,嘎达梅林的故乡。

腰林毛都科尔沁蒙古族萨满鼓

腰林毛都苏木(镇),位于科左中旗中西部,地处新开河南岸,北与吉林省通榆县接壤,西与花胡硕苏木、舍伯吐镇为邻,东与宝龙山镇相连,南靠东苏林场和舍伯吐镇。区域面积62.2万亩,其中耕地面积15.8万亩,林地面积14.7万亩,水域面积3.6万亩。辖:西腰林毛都、北哈拉吐、南哈拉吐、六家子、道仑格勒、茫森套布、北腰林毛都、中腰林毛都、东腰林毛都、北塔林艾勒、西塔林艾勒、东塔林艾勒、腰斯吐、瓜毛都、敖木罕查干、南哈拉吐达、

北哈拉吐达、东哈拉吐达、巴彦套海、尚乃茫哈、南腰林毛都、查干花、车家子、七家子、特斯格花、塔林艾勒、敖恩套布、代力吉套布、道伦套布、巴彦花、白菜营子31个嘎查；原种场、都西庙水库。

色仁钦，汉姓王，名色仁钦。男，蒙古族，1925年生人。原籍哲里木盟库伦旗，随其父迁入科尔沁左翼中旗。现居于内蒙古自治区通辽市科尔沁左翼中旗腰林毛都苏木南塔嘎查，为家族第7代世袭博。色仁钦13岁时随师傅良月渥都干习练萨满功夫，过“双关”和“九道关”，独立行博，主要活动于哲里木盟地域——现内蒙古自治区科左中旗及邻近的辽宁省阜新蒙古族自治县、吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县一带。色仁钦家境并不富裕，住在一座简陋的土坯房中，患有严重的肺心病，视力较差，嗓音嘶哑。但腿脚灵便，思维敏捷，在本地及前郭尔罗斯带有多名徒弟。色仁钦的演唱旋律顺畅，带有浓重的蒙古族音乐风格，能够做脱魂表演。色仁钦右手持鼓，左手持鞭，其手腕松弛灵活，鼓鞭在鼓面上轻点重击，错落有致，韵味十足。色仁钦善于发挥鼓尾子的作用，将“刷拉”的鼓环声音与“咚咚”的鼓面声音巧妙而又默契地结合起来使用。

科尔沁蒙古大萨满色仁钦使用的神鼓,① 为团扇形带柄的“握持类”单面鼓——

鼓面：纵径32.5厘米，横径34厘米，羊皮鞔面。

鼓圈：宽1.5厘米，铁条。

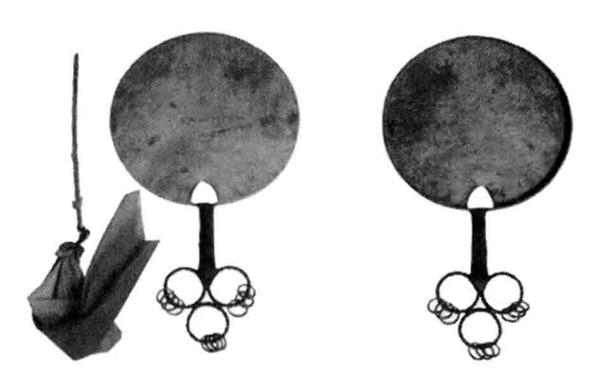
鼓鞭：长33.7厘米，竹篾外缠皮条，下缀彩绸为穗。

鼓尾：串鼓环3组9个，锻铁拧花。

对于分布于广阔地域的一个人数众多的民族共同体，由于各部落与氏族之间所处的自然条件、生产方式以及周边的人文环境之不同，因而其文化形态必然带有鲜明的地域特色。这一点，在蒙古族萨满乐器的使用和配置上体现得尤为明显。如呼伦贝尔一带的巴尔虎蒙古博使用抓持型的萨满鼓（抓鼓），与邻近的鄂温克族、达斡尔族相近；哲里木盟一带的科尔沁蒙古博使用握持型的萨

---

① 刘桂腾2004年10月采录于科尔沁左翼中旗腰林毛都苏木南塔嘎查，蒙古族萨满色仁钦藏。



科尔沁蒙古族萨满鼓/刘桂腾摄

满鼓（单鼓），与邻近的满族、汉族相近；而河套平原一带的察哈尔蒙古博使用的萨满鼓则介于两者之间。握持型的塔拉哼格日各，是科尔沁蒙古博的标志性乐器。

自2002年起，我曾先后5次对科尔沁蒙古族大萨满色仁钦的萨满祭祀仪式进行跟踪考察。这面鼓为色仁钦博签名赠与，珍藏至今。色仁钦博是科尔沁一带最后一位传世大萨满，老人家于2007年1月21日仙逝。无论是在色仁钦家里的土坯房，还是在珠日河牧场的毡房（蒙古包）里，这位与科尔沁草原、沙地紧密相连的老萨满，始终是个难以掘尽的金矿。他用略带嘶哑的嗓音伴着充满韵味儿的鼓点，在那无穷无尽的萨满神歌里，总是有那么多述说不尽的故事。

珠日河牧场是科尔沁草原的中心地带，有一片迷人的草原风情。然而，只有萨满鼓那震颤心房的余音与空旷的原野和肃穆的敖包叠置在一起，你才会真正领略到科尔沁草原存在的理由——灵魂在这里与自由相伴。枯黄了的原野，在秋风的吹拂中即将冬眠；冬眠中，又期盼着春风的来临。我不禁要问：这是否就是生命轮回的轨迹？

在一次临时相约的采访中，为争取更多的时间与色仁钦博近距离接触，我们当晚留宿珠日河牧场的蒙古包。采访过程中，我抽暇走出蒙古包透透气。夜幕掩映下的珠日河草原空寂无人，晚秋的风有些寒冷，使我浑身的毛孔都在紧紧地收缩。当年先民们如何在这旷无人烟的草原里生活呢？回眸蒙古包——小

毡门透出来摇曳的烛光，泛红的色温，跳跃的光影伴着色仁钦博的鼓声，还有大碗酒……我蓦然醒悟：蒙古包，那里凝结了草原蒙古先民的全部温暖、爱情和生活的希望。

努古斯台沙地，是科尔沁地理变迁的一个缩影。为深入了解一些科尔沁蒙古人的生存环境，回程时我们在一片沙丘——努古斯台驻足。对于很少见到沙漠的人来说，可以说这就是沙漠的缩微景观。在这里，倘若将这堆沙丘与周围地貌分割起来看，在秋风的梳理下，黄金般的沙粒形成了轮廓明朗、错落起伏的沙漠景致。萨满信仰，源于先民对大自然的敬畏，是人类获取超自然力的一种精神渠道。它也是信仰者对解决丰欠、疾患、生育这些关乎人生重大问题的独特思维方式。你想，当狂风扬起漫天黄沙，天地混沌一团辨不清东西南北的时候，萨满的呼号意味着什么呢?“万物有灵”的观念，是萨满信仰的哲学基础；当它凝结为人与自然关系的社会法则时，必然就会成为一种强大的精神力量。走进沙丘，我说不清这里留下了多少科尔沁蒙古人先民艰辛的足迹。塔拉哼格日各之声仿佛依然在大漠中回荡：述说一部“黄金家族”的英雄史诗。一股莫名的引力将我向大漠深处牵引。我想说：科尔沁，你令我着迷；腾格里，我仰望着你……于是，珠日河的草原，努古斯台的沙丘，与色仁钦博额头那满是年轮的皱纹，与搭巴达雅拉仪式中的火光血影，与昂格道、浩勒高……一层一层叠印在一起；色仁钦博的塔拉哼格日各之声，仿佛依然在草原和沙漠中鸣响、回荡。对于信仰者来说，那是开启生命神秘之门的钥匙，那是与疾病、死亡角斗的武器，那是与上苍沟通的灵媒。在科学面前这是虚幻，可在萨满及其信众那里又是真实；在大多曾经具有萨满信仰的民族那里这已经成为历史的记忆，而在科尔沁——它还是生活中的现实。

2. 东辽河

东辽河是辽河支流。位于辽宁省北部和吉林省西南部，发源于吉林省东辽县宴平乡安乐村小葱顶子山东南。东辽河河网复杂，向西在辽宁省康平县三门郭家与西辽河汇流后称辽河。东辽河是双辽市与梨树县、辽宁省昌图县的界河。

（二）大辽河/浑河、太子河水系

浑河源出清原县滚马岭西南麓。西南流经清源县中部、新宾县北部，抚

顺、沈阳市区，灯塔、辽中、辽阳三县边界，在海城、台安、盘山三县交界处汇合太子河后，称大辽河，至大洼县与营口市之间注入辽东湾。全长415公里，流域面积11406平方公里。主要支流有蒲河、苏子河等。流域中的沈阳，是清入关前的都城。

1. 浑河

浑河，是纵贯辽宁省东部和中部的著名河流，长368公里，发源于抚顺市之浑河，古称沈水，又称小辽河。她发源于抚顺市东部，自东向西，依次流经清原、新宾、抚顺、沈阳、辽中、灯塔、辽阳县、台安、海城、大洼、大石桥、营口等县市境内，最后于营口市西西炮台注入辽东湾。抚顺市清原满族自治县湾甸子镇滚马岭是沈、抚两市母亲河——浑河的发源地。浑河源头位于滚马岭下。流域面积1.14万平方公里，年径流量30.52亿立方米。浑河为不对称水系，东侧支流密集，坡陡谷深，水量丰富；西侧支流很少，水量不大。流经抚顺、沈阳等市县。浑河流经辽宁中部城市群，这里传统的重工业相对发达、人口稠密，浑河基本上成为沿岸城市废水排放的主要渠道。

故宫满族爱新觉罗哈拉萨满鼓

沈阳故宫，是清太祖努尔哈赤及继承者清太宗皇太极两代帝王在元朝和明朝时期旧城基础上营建的清代“盛京大内宫阙”。始建于1624年（明天启四年，后金天命九年），建成于1636年（明崇祯九年，清崇德元年），1643年（清崇德八年）清世祖福临在笃恭殿（大政殿）即位称帝，入主中原后这座昔日皇家宫殿成为陪都宫殿。顺治元年（1644）设盛京总管，官司秩二品。康熙元年（1662）改为镇守辽东将军，四年改为镇守奉天将军。雍正三年（1725）改设奉天府，乾隆元年（1736）又改设奉天府尹。康熙和乾隆时期为清帝东巡驻跸和恭贮先祖及宫中之物的地方，经过不断重修、重建和扩建，始成皇宫与行宫并存的宫苑建筑群。康熙、雍正、乾隆、嘉庆、道光诸帝十一次东巡在此驻跸。

沈阳故宫是中国现存最完整的两座宫殿建筑群之一，现已辟为沈阳故宫博物院。2004年7月1日，第28届世界遗产委员会会议批准沈阳故宫作为明清皇宫文化遗产扩展项目列入《世界文化遗产名录》。沈阳故宫的金龙蟠柱大政

殿、崇政殿，排如雁行的十王亭、万字炕口袋房的清宁宫，古朴典雅的文朔阁以及凤凰楼等高台建筑，以其独特的历史、地理条件和浓郁的满族特色而迥异于北京故宫。这座占地 6 万平方米的古建筑群始建于 1625 年，建成于 1636 年。全部建筑 90 余所，300 余间。

沈阳故宫以崇政殿为核心，从大清门到清宁宫为中轴线，分为东路、中路、西路 3 个部分。大政殿为东路主体建筑，是举行大典的地方。前面两侧排列亭子 10 座，为左、右翼王亭和八旗亭，统称十王亭，是左、右翼王和八旗大臣议政之处。大政殿于清崇德元年（1636）定名为笃功殿，康熙时改今名。殿为八角重檐攒尖顶木结构。在须弥座的台基上，绕以青石栏杆，殿宇八面全由木隔扇门组成。正门前金龙蟠柱，殿顶为黄琉璃瓦绿剪边。殿内彩绘梵文天花，团龙藻井。中路为整个建筑群的中心，分前后 3 个院落。南端为照壁、东西朝房、奏乐亭；前院有大清门、崇政殿、飞龙阁、翔凤阁；中院有师善斋、协中斋、凤凰楼；后院是以清宁宫为主的五宫建筑。中院和后院两侧各有一跨院，称东宫、西宫。东宫有颐和殿、介祉宫、敬典阁；西宫有迪光殿、保极宫、继思斋、崇谟阁。大清门是沈阳故宫的正门，是文武群臣候朝之处。为五间硬山式建筑，正脊、垂脊及两山的“墀头”均以五彩琉璃镶造。崇政殿是故宫的正殿，建于后金天聪时，是清初朝会之所，为五间九檩硬山式，俱辟隔扇门，前后有出廊，围以石雕栏杆。顶盖黄琉璃瓦镶绿剪边，殿内彻上明造，梁架全部为和玺彩绘。殿前东置日晷，西设嘉量。殿后是凤凰楼，同清宁宫、关雎宫、衍庆宫、永福宫、麟趾宫五宫建在近 4 米的高台之上，四周绕以高墙，独成一座宫院。凤凰楼建于后金天聪年间（1627—1635），是休息和宴会之所，入关之后，曾存放玉玺、帝王像及行乐图。楼为三层歇山式，深广各 3 间，四周有围廊，顶盖黄琉璃瓦绿剪边。西路为乾隆四十七年至四十八年（1782—1783）增建。包括戏台、嘉荫堂、文溯阁、仰熙斋等，最前面为校马场。文溯阁是清代收藏《四库全书》的七阁之一。梁枋间彩绘“白马献书”图案。东侧有一碑亭，内立乾隆亲撰的《御制文溯阁记》（正面）和《宋孝宗论》（背面）。碑文详细记录了建阁经过和《四库全书》的收藏。沈阳故宫在清朝灭亡后，被辟为博物馆，是中国较早的博物馆之一，先后称为沈阳古物陈

列所、奉天故宫博物馆、国立沈阳故宫博物院、故宫陈列所等。1949 年以来，对故宫的建筑进行了全面的维修。1955 年命名为沈阳故宫博物馆。1986 年改为沈阳故宫博物院。

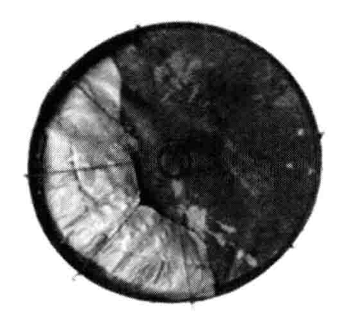
清宁宫，是皇帝的寝宫，同时也是皇室进行萨满祭祀仪式的地方。

清乾隆帝在位期间曾经 4 次东巡，每次都到盛京（今沈阳）拜谒祖陵。首次东巡为乾隆八年（1743），第二次东巡为乾隆十九年（1754），第三次东巡为乾隆四十三年（1778），最后一次东巡为乾隆四十八年（1783）。因此，这面鼓制作的时间应该是在 1743—1783 年间；从形制特征上看，与乾隆十二年（1747）颁布的《钦定满洲祭神祭天典礼》中所载萨满鼓的形制基本相同。乾隆皇帝东巡时，在盛京皇宫（今沈阳故宫博物院）曾经用满族传统的萨满祭祀仪式祭祖。当时制作了一批萨满乐器（鼓、腰铃、轰勿等），这面鼓即是其中之一，但鼓槌已经遗失。从这批萨满乐器的测量数据来看，是遵循了爱新觉罗哈拉旧制。这面清宫廷爱新觉罗哈拉萨满使用的神鼓①，为圆形无柄的"抓持类"单面鼓——

鼓面：直径 46. 5 ×48. 5 厘米，羊皮鞔面。

鼓圈：宽 5. 4—5. 7 厘米，木框。

鼓绳：8 根。

沈阳故宫爱新觉罗萨满鼓/刘桂腾摄

---

① 刘桂腾 2006 年 11 月采录于沈阳，沈阳故宫博物院藏。

2. 苏子河

苏子河，原名叫苏克素护毕拉。苏克素护，满语“鱼鹰”之意；毕拉，河。发源于辽宁省新宾满族自治县境内分水岭。由东向西，流经红升、新宾镇、城郊、夏园、木奇、下营子、上夹河、汤图等九个乡镇，由上夹河的荒地村出境，辗转流入浑河。该河为县内最长河流，境内流长119公里，流域面积为2090平方公里。

新宾满族吴舒哈拉萨满鼓

新宾满族自治县，辽宁省抚顺市所辖。总人口284704人，辖新宾镇、永陵镇、南杂木镇、旺清门镇、平顶山镇、苇子峪镇、木奇镇、上夹河镇、大四平镇、红升乡、北四平乡、响水河子乡、红庙子乡、榆树乡、下夹河乡。东与吉林省通化市、柳河县搭界，南与本溪市、桓仁满族自治县为邻，西与抚顺市相连，北与清原满族自治县毗壤。新宾是长白山支脉延伸部分，地势由东北向西南倾斜，介于北纬41°14′10″至41°58′50″，东经124°15′56″至125°27′46″之间，属于长白山支脉延伸部分，地势由东北向西南倾斜。全年无霜期128天，平均降雨量780毫米，地表水资源丰富，总量达14.4亿立方米。全境东西长100公里，南北宽84公里，最狭处35公里，总面积4432平方公里，总人口32万。共辖15个乡镇、14个国营林场、180个行政村，73个农、林、畜场，800多个人参场。县人民政府驻新宾镇，距抚顺110公里，距沈阳170公里。为全国第一个满族自治县。

新宾一名的由来，据《新兵堡九圣神词碑》记载，“盖我皇大启鸿图，诒谋燕冀路径如兹，得新兵一旅，冲锋对垒……而有力此堡”，故称之为新兵堡。后来，此地“人事日繁，商辏有四方来宾之象”，遂改名为新宾堡。更改县名时，便以“新宾”命名。原名兴京取“发祥”之意。因清太祖曾创业于赫图阿拉（即新宾老城），故含有龙兴京城之意，所以尊赫图阿拉为“天眷兴京”。

新宾，战国时为燕国地。秦时隶属辽东郡。汉初仍属辽东郡。汉昭帝始元五年后属玄菟郡高句丽县地。汉末至三国仍属玄菟郡。唐初贞观二十一年属南苏州、木底州地。唐高宗总章元年后，属安东都护府，后隶属渤海国地。辽金

时属沈州地。元时隶属沈阳路的沈州。正统七年（1442）二月，属建州右卫。努尔哈赤于万历四十四年（1616）春在赫图阿拉城即汗位，建立后金。天聪八年（1643）以赫图阿拉为“兴业之地”，追尊为“天眷兴京”，并“设城守尉驻此”。乾隆二十八年（1763）增设理事通判厅，与熊岳遁判所辖之哨子河分界管辖。1985 年经国务院批准撤销新宾县成立新宾满族自治县。公元 1616 年，清太祖努尔哈赤在新宾境内的赫图阿拉城登极称汗，建立后金政权，奠定了清王朝 268 年的基业。

新宾满族自治县境内苏子河畔的赫图阿拉老城，是建州女真努尔哈赤起兵的地方。明万历四十四年（1616），清太祖努尔哈赤在新宾赫图阿拉城登极称汗，建立后金政权。天聪八年（1643）以赫图阿拉为“兴业之地”，追尊为“天眷兴京”，并“设城守尉驻此”。“赫图阿拉”是满语，汉意为横岗，即平顶小山岗。赫图阿拉城是一座拥有 400 余年的历史古城，始建于明万历三十一年（1603）”。

赫图阿拉城分内外两城，方圆十里，内城建于 1603 年，外城建于 1605 年。内城东西长 551 米，南北宽 512 米，占地 24.6 万平方米，内城墙周长 2027 米。主要建有汗宫大衙门（俗称金銮殿）、正白旗衙门、汗王井、关帝庙、满族民居、塔克世故居、八旗衙门、协领衙门、文庙、昭忠祠、刘公祠、启运书院、城隍庙等一大批古建筑群及遗址等。内城主要住着努尔哈赤的眷属、亲戚，外城住着他的精锐部队，全城居住两万余户，计十万多人。当年的赫图阿拉外城，建有点将台、校场、仓廒区和制造弓箭、铠甲的烘炉，这里主要是努尔哈赤演练兵马、囤积粮草、制造武器、驻扎部队的地方。内城则是政治、军事、文化的中心。内城方圆 1.5 公里，设东、东南、北、南四门。城内地势是南高北低，四周是土石筑的城垣。这里不仅建有尊号台，即努尔哈赤登基称汗的金銮殿，又称汗宫大衙门。还建有八旗衙门、驸马府、关帝庙、城隍庙、地藏寺和显佑宫。清王朝入关进京后，又在这里兴建了守尉衙门、理事通判衙门、启运书院、文庙、诸阁祠等。当年的赫图阿拉内城，建筑辉煌，文化昌盛，十万金戈铁马穿行于此，十里商贾闹市热闹非凡，而城中那口被人称为“千军万马饮不干”的启运井，更是为人津津乐道。

外城东西1335米，南北1352米，占地约155.9万平方米，外城墙周长5230米。主要遗址有驸马府、铠甲制造场、弧矢制造场、仓廒区等。

赫图阿拉是清太祖努尔哈赤的祖居之地。1438年，建州卫首领李满柱率部迁居这里，两年后，努尔哈赤的六世叔祖凡察、五世祖董山也率建州全卫300余户由阿木河辗转来这里与李满柱汇合，从此这里便成了女真人的栖息之地。在努尔哈赤出生之前，这里已经成为其祖父觉昌安的山寨。1559年，努尔哈赤生于该城。1616年，努尔哈赤在这里创建了史称后金的大金国，登基称汗。

赫图阿拉城是后金开国的第一都城，也是中国历史上最后一座山城式都城，更是迄今保存最完善的女真族山城。是后金政治、经济、军事、文化、外交的中心。城内有清王朝第一座关帝庙、孔庙（文庙）等七大庙宇，500多年前的汗王井，是中国罕见的明代早期木结构泉水井。它首创布椽筑城法，开创了大清建都之制等。

木奇镇，位于辽宁省抚顺市新宾满族自治县西43公里处，东与永陵镇接壤，西与上夹河镇毗邻，南与苇子峪镇相连，北与清原满族自治县为界。东南公路贯穿其中，交通十分方便，是通往通化、本溪的咽喉要道。辖区总面积344.2平方公里。耕地面积1682公顷，其中旱田1431公顷，水田251公顷；有林面积41万亩。早在唐代就在该处设为木底州，后因苏子河流过此处弯曲像“牛鞅”，因此得名“木喜”（满语）即是现在的“木奇”，后在合镇并乡过程中，原下营子镇合并到木奇镇，仍叫木奇，现镇政府驻木奇村，人口2.17万人，面积439.7平方千米，辖3个社区居委会。

新宾乌扎哈拉萨满使用的神鼓①，为圆形无柄的“抓持类”单面鼓——

鼓面：直径42.5厘米，羊皮鞔面。

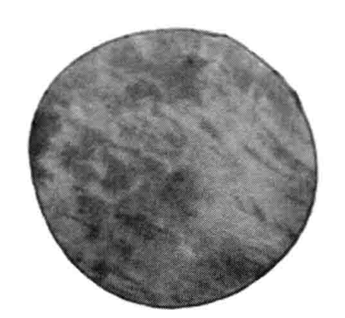
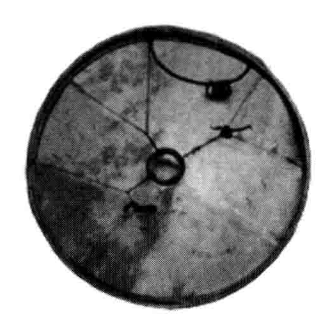
鼓圈：宽6.5厘米，木框。

鼓鞭：长38厘米，竹篾缠布条。

鼓绳：4根。

---

① 刘桂腾1992年采录于辽宁省新宾满族自治县下营子乡，满族萨满吴德成使用的萨满鼓。

新宾满族乌扎哈拉萨满鼓/刘桂腾摄

岫岩满族萨满鼓

岫岩满族自治县，位于辽宁省南部。地理坐标北纬40°—40°39′，东经122°52′—123°41′。东邻凤城市，西接营口市、盖州市，南连东港市、庄河市，北与海城市、辽阳市接壤，距鞍山市区130公里。总面积4507平方公里，是个“八山半水一分田”的山区近海县，又是东三省开放的前沿，其得天独厚的地理优势和自然资源享誉海内外。全县总人口约50万人，县内辖15个镇、7个乡、2个办事处。岫岩镇为县政府所在地。岫岩交通通信四通八达，岫庄铁路、丹岫海高速公路穿境而过。岫岩县地处辽东半岛，地势北高南低，丘陵起伏，河川交错。境内多山，地势北高南低，平均海拔79.6米。主要山脉属长白山山脉，有名称的山岭500余座，最高峰帽盔山海拔1141.5米。也是辽南地区第一高峰。境内沟谷交错，

岫岩历史悠久，早在旧石器时代就有人类开发，建置千余年。早在金收国元年（1115）设大宁镇，1193年大宁镇升为秀岩县，后改秀岩为岫岩。1947年6月岫岩县解放，成立人民政府。1985年1月17日，经国务院批准撤销岫岩县设立岫岩满族自治县。1992年1月划归鞍山市至今。

岫岩满族自治县流传的神鼓，[①] 应用于“烧香”（单鼓）祭祀仪式中，为扇形带柄的“握持类”单面鼓——

鼓面：纵径34厘米，横径41厘米，羊皮鞔面。

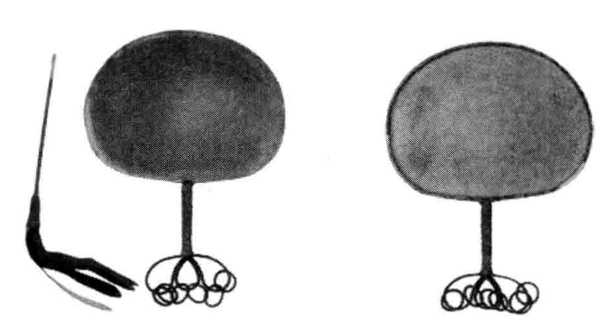
---

① 刘桂腾2008年采录于辽宁省岫岩满族自治县岭沟乡，袁德贵香班使用的萨满鼓。

鼓圈：宽 1.3 厘米，扁铁条。

鼓鞭：长 45 厘米，竹篾。

鼓尾：串鼓环 3 组 8 个，锻铁拧花。



岫岩萨满鼓/刘桂腾摄

三、 鸭绿江流域的萨满鼓

鸭绿江，古称马訾水、浿水，位于吉林省、辽宁省东部。鸭绿江发源于长白山天池南麓（朝鲜一侧），源出不长即成为中朝界河，流经长白、临江市、宽甸、丹东等地，沿中朝边界向西南流，在辽宁丹东的东港市注入黄海。干流全长 795 公里，流域面积 64471 平方公里。[①] 主要支流有浑江、蒲石河、瑷河、草河等。流域中的宽甸满族自治县、凤城市，是满族传统的聚居之地。这里的满族长期与汉族混居，汉化程度较高。流域中盛行“烧香”（单鼓），未见有抓持类的萨满鼓，主要使用握持类的萨满鼓。

1. 浑江

浑江，汉称盐滩水，明称婆猪江，清称佟佳江，因其江水浑浊，于民国年间形成今名。浑江源出吉林省浑江市北部哈尔雅范山，进入宽甸县境注入鸭绿江。全长 445 公里，流域面积 17500 平方公里，主要支流有富尔江、雅河、六河、哈达河、里岔河和漏河等。

---

① 陆孝平、富曾慈编纂：《中国主要江河水系要览》，中国水利水电出版社 2010 年版，第 25 页。

2. 瑷河

瑷河，鸭绿江支流，位于辽宁省境内，全长189公里，流域面积5902平方公里。瑷河发源于宽甸双山子镇木垛子岭，流经宽甸县、凤城市和丹东市振安区，于振安区九连城汇入鸭绿江中，主要的支流有草河、八道河等。

凤城满族萨满鼓

凤城市，位于辽东半岛东部，地近黄海北岸，为辽宁省辖县级市。全市总面积5513平方公里，总人口近59万人，全市共有满、汉、蒙、回、朝等24个民族，满族人口占75.1%。全市辖3个经济管理区、18个镇，201个行政村。凤城市位于辽东半岛东部，地近黄海北岸，东经123°32′—124°32′、北纬40°02′—41°06′。北邻本溪满族自治县，南与丹东市振安区和东港市接壤，东靠宽甸满族自治县，西与辽阳县、岫岩满族自治县毗连。南距丹东市区71千米，北距沈阳217千米。

长白山绵亘至黄海北岸，突兀一山，即凤凰山。山下有城，名曰凤城。凤城历史远久，早在2万年前就有人类生活（在今通远堡镇发现有人类生活痕迹的山洞），出土文物清清楚楚地记录、见证了这些历史，古城遗址、文物考证之全，在东北地区罕见。公元前128年（汉武帝元朔元年）设武次县，隶属辽东郡管辖。武次城位于大堡蒙古族镇大堡村北山村民组古城址处（一说位于凤山管理区利民村刘家堡子古城址处）。公元9年（王莽建国元年）王莽改武次县为桓次县。公元404年（东晋安帝元兴三年）中国东北古代少数民族高句丽割据辽东，设乌城（又作居城）州。乌城建在凤凰山上，即凤凰山山城。辽朝设立龙原府、龙原县，府、县同驻龙原城（凤城古城址）。龙原府辖盐州、穆州、贺州3州和龙原县、会农县。1011年，辽圣宗到龙原城视察，以“其城要害”，撤销龙原府、龙原县，设立开州、开远县，州、县同驻开远城（凤城古城址）。1014年，辽圣宗把双州、韩州1000多户迁到开州，撤销开州，设立开封府，开封府辖开远县。1018年开封府更名开州。明朝属定辽都卫（驻辽阳）管辖，后明朝将定辽右卫从辽阳迁于凤凰堡。1644年，设凤凰城城守官（正三品，军政合一机构，相当于市地级建制），辖地面积2.9万平方公里，人口10万人。1687年，设凤凰城城守尉，辖黄、白、红、蓝8个旗

署，隶属奉天将军。1876 年，设立凤凰直隶厅，辖岫岩州、安东县、宽甸县。1877 年，于凤凰城设立分巡奉天东边兵备道（简称东边道），管辖凤凰直隶厅、兴京厅、岫岩州、安东县、宽甸县、通化县、桓仁县 2 厅 1 州 4 县。1914 年，统一全国县名，因与湖南省凤凰县同名，改为凤城县。1985 年撤销凤城县设立凤城满族自治县。1994 年撤销凤城满族自治县设立凤城市。

凤城满族自治县（现凤城市）流传的神鼓[①]，应用于“烧香”（单鼓）祭祀仪式中，为扇形带柄的“握持类”单面鼓——



凤城萨满鼓/刘桂腾摄

鼓面：纵径 34 厘米，横径 41 厘米，羊皮鞔面。

鼓圈：宽 1.3 厘米，扁铁条。

鼓鞭：长 45 厘米，竹篾。

鼓尾：串鼓环 3 组 8 个，锻铁拧花。

宽甸满族萨满鼓

宽甸满族自治县，属辽宁省丹东市所辖，东与朝鲜民主主义人民共和国隔江相望，南接丹东市区，西与凤城市、本溪满族自治县毗邻，北与桓仁满族自治县、吉林省集安市相连。是全省县级行政区域面积最大的县，是全国最大的边境县。清光绪三年（1877）设宽甸县，取宽奠谐音得名。1989 年 9 月设立宽甸满族自治县。矿产有硼、滑石、铅锌、煤、铜、金、铁菱镁、硅石、石灰石、石棉等。野生动物有黑熊、野猪、狍子、紫貂、白鹭等数十种。土特产主要有柱参、池沼公鱼、黑木耳、板栗。名胜古迹有鸭绿江、白石砬子国家自然保护区、青山沟风景区等。

宽甸位处长白山余脉千山山系，地貌多变，地形复杂，全境呈现西北高东

---

① 刘桂腾 1981 年采录于辽宁省凤城满族自治县通远堡镇交通沟村。这面鼓是当地著名旗香单鼓坛主孙福君使用过的萨满鼓。孙福君是我从事萨满音乐研究采访的第一位萨满，距今已整整 30 年了！

南低的地势，可概括为“九山半水半分田”地貌特征。宽甸属温带湿润季风气候，四季分明，雨量充沛，年均降水量1200毫米，无霜期40天。宽甸境内江河纵横，有大小河流554条，年平均径流总量39.9亿立方米，水源充沛，径流落差大，水能蕴藏量149万千瓦，内河水能蕴藏量35万千瓦。目前全县已建成水丰、太平哨、太平湾国家大中型电站3座，小水电站27座，总装机容量125万千瓦。

宽甸森林茂盛，林地面积741万亩，活立木蓄积量2445万立方米，森林覆盖率78%，居全省首位，列全国前茅。境内药用植物122科、960多种约占东北地区药用植物种类的70%，素有“天然中草药库”之称。宽甸的白石砬子国家自然保护区，有高等植物90余科近千种。

宽甸之名源于宽甸子，始于渤海时期。因地势平坦，土壤肥沃，宜于耕种、狩猎而取其名。明时曾写作“宽佃”，后改为“宽奠”（堡）。取稳固内地与边疆联系，据膏腴，扼要害，边防永定之意。清光绪二年（1876）设“宽甸”县，名称迄今未变。“甸”、“佃”、“奠”都是一字音转，是根据自然地理特征而命名。亦有“宽为厚德之本，甸乃沃土之地”的解释。清光绪二年（1876）设宽甸县，隶属凤凰厅管辖。民国元年（1912）仍为宽甸县，属奉天省辖县。1945年“九·三”胜利后，建立宽甸县人民政府，安东第四公署和第四军分区设在宽甸。1946年，宽甸县一度被国民党占领。1947年6月，恢复建立县人民政府，属安东省辖县。1949年属辽东省辖县。1954年属辽宁省管辖。今为丹东市辖县。1989年9月7日被国务院批准成立宽甸满族自治县。

宽甸满族自治县流传的神鼓①，应用于“烧香”（单鼓）祭祀仪式中，为扇形带柄的“握持类”单面鼓——

鼓面：纵径31厘米，横径39.8厘米，羊皮鞔面。

鼓圈：宽0.9厘米，扁铁条。

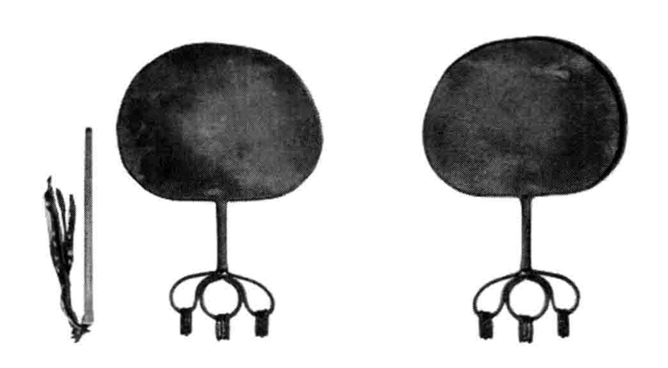
鼓鞭：长35.5厘米，宽1.5厘米，竹篾裹羊皮缀布条彩穗。

鼓尾：串鼓环3组9个，锻铁拧花。

---

① 刘桂腾1983年采录于辽宁省宽甸满族自治县，刘桂腾藏。

作为萨满祭祀仪式之一种，“烧香”（单鼓）活动虽然日渐衰微，但目前在辽河、鸭绿江流域的民间仍然有遗存。



宽甸萨满鼓/刘桂腾摄

四、 萨满鼓的基本类型

田野考察的结果表明：黑龙江流域、辽河流域、鸭绿江流域的萨满鼓有两大类别：无柄的“抓持”类单面鼓和有柄的“握持”类单面鼓。总体而言，不同流域流行的萨满鼓，大多呈现出不同的形制特征。萨满鼓类型的形成及其流传路向，往往与这些渔猎、游牧、农耕族群“逐水草而居”的迁徙规律以及与之相适应的经济类型密切相关；同时，不同族群文化间的融合也是不可忽视的因素。

一般说来，不同民族文化的个性总是和民族聚居的自然环境以及与此相适应的生产方式相联系。换言之，不同生产方式所体现出来的不同经济类型对民族文化个性特征的形成具有决定性的意义。中国东北地区近代的主要经济类型为三大类：山林—渔猎经济型，如从事渔业、猎业、林业的赫哲族、鄂温克族、鄂伦春族等；草原—畜牧经济型，如从事畜牧业的蒙古族、达斡尔族、鄂温克族等；田野—农耕经济型，如从事农业的满族、锡伯族、蒙古族、达斡尔族等。

随着民族历史的不断变迁与整合，东北阿尔泰语系各民族的主要经济类型

不断发生变化。社会政治、经济的变革，各民族所赖以生存的经济类型也必然发生急剧变化。从音乐人类学的角度来看，经济类型的变化对萨满仪式的影响主要体现在物质层面上，如萨满乐器的制作材料和工艺出现了某些适应性变化；而萨满乐器的基本特征——圆形单面鼓的形制却基本未变。萨满乐器的制作与其生活环境以及与此相适应的生产方式密切相关，譬如木材、皮革、金属等。随着劳动方式和居住环境的变迁（如鄂伦春族等民族的定居，政府禁猎），乐器的制作材料也随之发生了某种程度的变化：过去主要使用鹿皮、狍皮等蒙制鼓面，现在主要使用牛皮、羊皮等；过去使用古代铜钱作鼓环，现在使用其它金属（如铁片）等材料制作。萨满乐器的制作工艺也发生了变化，譬如满族、达斡尔族、鄂伦春族等的萨满鼓，原初使用皮绳或鱼皮胶固定鼓面，现在有些地区已使用金属铆钉进行加固并使用油漆刷涂鼓圈。

（一）无柄抓持类

抓持类萨满鼓，俗称“抓鼓”，为椭圆形或圆形的单面鼓。木质鼓圈，蒙皮，内缘通常设有若干组金属环（或铜钱）；鼓槌大小不一，早期以毛皮裹之；鼓无手柄，在鼓框中心设圆形（或十字形）抓环以手抓之。抓持类的萨满鼓，有两种基本形制，即“泰加林型”和“黑龙江型”的萨满鼓。

1. 泰加林型

泰加林型萨满鼓，为蛋卵形的单面鼓。鼓圈宽厚并有若干凸起的“乳纽”；鼓面蒙以驯鹿皮；鼓背中央设有十字形的煅铁抓手；鼓槌一面裹带毛兽皮，一面刻有图案。

泰加林型萨满鼓主要流传于西伯利亚一带和大兴安岭的泰加林区。① 譬如俄罗斯西西伯利亚的汉带人、中西伯利亚的雅库特人、埃文克人、涅涅茨人、恩加纳桑人，南西伯利亚的凯特人、托法拉尔人等；而中国境内，仅在大兴安岭森林腹地敖鲁古雅的鄂温克族萨满中发现了这种类型的萨满鼓。这种类型的

---

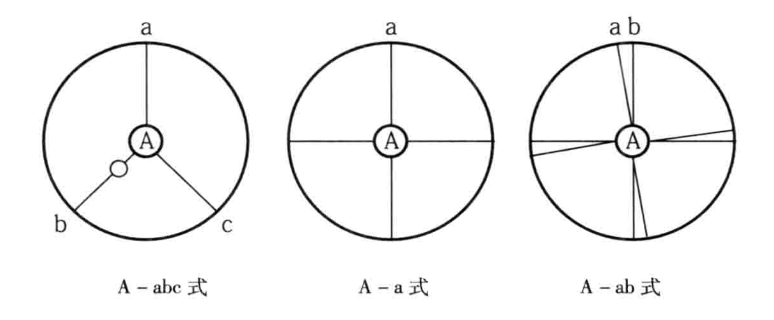
① 泰加林（taiga），亦称北方森林。通常长满地衣的沼泽地上的开阔针叶林，占欧亚大陆北部，系亚极区特有的植被，位于高寒冻原和温带地区之间。参见《简明不列颠百科全书》第7卷，第640页。以游猎经济为主的通古斯族群便聚居在以泰加林为特征的广阔地带。

萨满鼓，通常选用落叶松制作鼓体，以驯鹿或驼鹿皮蒙制鼓面，设十字形锻铁抓手持鼓，鼓体宽厚并配有板体粘贴带毛兽皮的鼓槌。从鼓的材质、制作工艺和造型上来看，它在各种类型的萨满鼓中已经形成了自己的独特风格，因而可统称为"泰加林型"萨满鼓。泰加林型萨满鼓，是狩猎经济条件下的产物。从使用的材质上看，萨满鼓的制作主要取材于泰加林区的植物和动物。而使用者，也主要是生活于泰加林区的族群。

2. 黑龙江型

黑龙江型萨满鼓，为圆形或椭圆形的单面鼓。窄边鼓圈，蒙皮，设圆环（或十字）抓手并以皮绳联结鼓框。黑龙江型萨满鼓主要流传于黑龙江流域和外贝加尔一带的牧区和农区。譬如俄罗斯阿穆尔河、外贝加尔一带的那乃人、乌德盖人、尼夫赫人、尤卡吉尔人、楚克奇人、布里亚特人等；中国黑龙江流域的满族、赫哲族、锡伯族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族（牧区）、鄂伦春族等。

这种类型的萨满鼓，是黑龙江（阿穆尔河）流域诸族萨满鼓的基本类型。早期多为椭圆形，近世多为圆形。从考察资料的年代来推测：黑龙江型萨满鼓逐渐由鼓体较大的椭圆形，向鼓体较小的圆形萨满鼓逐渐演变。所以，文献中记载的19世纪末至20世纪初流行于黑龙江（阿穆尔河）左岸俄罗斯境内的萨满鼓多为椭圆形，而20世纪末至21世纪初流行于黑龙江右岸中国境内的萨满鼓多为圆形。



抓持类萨满鼓鼓绳拴结样式图/刘桂腾绘

不同地域（或不同萨满）抓持类萨满鼓鼓绳的拴结方式有所不同：在黑龙江/额尔古纳河流域巴彦托海一带的达斡尔族和巴尔虎蒙古族萨满中主要流行A－abc式萨满鼓，其他族群萨满中主要流行A－a式、A－ab式萨满鼓；在辽河流域的满族萨满中，主要流行A－a式、A－ab式萨满鼓；在鸭绿江流域诸民族中，未见有使用抓持类萨满鼓的情形。

（二）有柄握持类

握持类萨满鼓，为扇形（或圆形）的单面鼓。铁质鼓圈，蒙皮；设鼓柄以手握之，下有一鼓尾，并串联若干组铁环；鼓鞭通常为布裹竹篾为之。握持类的萨满鼓，主要流行于鸭绿江流域、黑龙江流域的汉族和汉军旗人萨满的“烧香”活动中；辽河流域的科尔沁蒙古族萨满也使用握持类萨满鼓。黑龙江、辽河、鸭绿江流域握持类萨满鼓的差别，主要体现在鼓尾样式上有所不同。根据萨满鼓鼓尾的制式不同，黑龙江、辽河、鸭绿江流域流行的有柄握持类萨满鼓可分为“辽东型”和“东蒙型”两种：

1. 辽东型

在制作工艺上，辽东型萨满鼓的鼓尾由一根锻铁铁条弯曲成型并与鼓柄直接相连。这种形制的萨满鼓，主要流行于鸭绿江流域的汉族和汉军旗人中。除了科尔沁一带流行“东蒙型”的握持类萨满鼓以外，其余区域主要流行“辽东型”的握持类萨满鼓。

2. 东蒙型

在制作工艺上，东蒙型萨满鼓的鼓尾由三个正圆形锻铁铁环焊接而成，三个圆环与鼓柄也是通过焊接的方式连结。这是我们现在能够见到的样式。早期的样式如何，由于没有实物和文献记载可证不得而知。这种形制的萨满鼓，主要流行于辽河流域的科尔沁蒙古族萨满中。

在长期的流传过程中，东北少数民族使用的萨满鼓具有鲜明的共同特征。譬如，抓鼓——满族的依姆钦，达斡尔族的“翁图尔”，鄂伦春族的“温图文”，鄂温克族的“温图”，赫哲族的“温特”等，都属于无柄“抓持类”的萨满鼓；单鼓——满族汉军旗人的单皮鼓，蒙古族的“塔拉哼格日各”等，

都属于有柄“握持类”的萨满鼓。近世东北民族萨满鼓类型的布局与流传，是有清以来随东北民族聚居地相对稳定而形成的。由于近代东北少数民族“大分散，小聚居”的特点，同一地域的民族，往往使用相近或相同的萨满乐器。

从乐器学的角度来看，使用单面鼓是东北阿尔泰语系民族萨满仪式的共同特征。如前所述，满族萨满神鼓的称谓有 imcin 和 untun，前者为男用之鼓，后者为女用之鼓。近代满族民间方言中只保留了 imcin 一词，泛指满族萨满鼓。但 untun 这个语音仍然遗留在与满族相交甚密的其他东北阿尔泰语系民族萨满鼓的称谓中。在中国东北地区阿尔泰语系民族的萨满仪式中，单面鼓有两种基本形制，即抓持型的“抓鼓”和握持型的“单鼓”。二者的主要区别在于鼓的形制以及由此而产生的持鼓方式之不同：抓持类的单面鼓无柄，在鼓圈中央设一抓手（圆形或十字形）抓而持之；握持类的单面鼓有柄，在鼓圈下方设一带鼓尾的铁质鼓柄握而持之。由于流行地域之不同，这两种基本类型的单面鼓各自在具体的形制上又有一些细微的区别：各种抓持类单面鼓之间的区别主要在于鼓绳的数量以及鼓绳的拴结方式之不同；而各种握持类单面鼓之间的区别主要在于鼓尾的样式之不同。

田野考察的结果表明，同类单面鼓之间产生这些细微区别的原因，主要在于流传区域之不同而不仅仅在于民族之不同；在同一区域生活的不同民族，往往使用相同或相近形制的萨满鼓。譬如，带“指环”的抓鼓流行于呼伦贝尔一带，这种由三根鼓绳拴结而成的单面鼓不仅在鄂温克族的萨满仪式中流行，也在同一地域的达斡尔族的萨满仪式中使用（A－abc 式）；生活于内蒙古自治区呼伦贝尔的巴彦托海一带的达斡尔族使用与鄂温克族相近的 A－abc 式和 ABC－abc 式的萨满鼓，而在黑龙江齐齐哈尔梅里斯一带的达斡尔族萨满则使用与满族相同的 A－ab 式（1）和 A－ab 式（2）的萨满鼓。

中国东北的少数民族聚居地，总体上呈“大分散，小聚居”的特征。由此而形成的民族间既独立又混合的聚居特点，使诸民族萨满乐器类型之差异，更多地呈现出来的是地域性而非民族性。故而，以流域为视角作跨族群比较研

究的结论是：一个民族赖以生存的地理环境以及与此相适应的生产方式，是萨满乐器形制特征形成的基础。

（二）萨满鼓的分布流域

流域，是传统社会在渔猎、游牧和农耕经济条件下族群迁徙、聚居的自然流向。人与自然因素的结合，创造了特定地理、物候环境为基础的流域文明；因而，流域也是一种传统文化载体。特定流域的自然环境因素，成为萨满鼓形制特征形成的基本条件。当然，族群聚居方式和文化传统因素的影响亦不可忽视。

萨满鼓形制特征的形成与其聚居地的自然地理环境密切相关。譬如，在黑龙江流域的森林、草原地带主要流行抓持类的萨满鼓（森林与草原区域萨满鼓的鼓体和取材又有所区别），而鸭绿江流域的山地、丘陵地带主要流行握持类的萨满鼓。

族群聚居方式和文化传统也是萨满鼓形制特征形成的重要因素。以族群而论，抓持类的萨满鼓，主要在满族、赫哲族、锡伯族、鄂温克族、鄂伦春族、蒙古族、达斡尔族萨满中流传；握持类的萨满鼓主要在汉族、汉军旗人和科尔沁蒙古族萨满中流传。以聚居地而论，不同流域的族群往往使用不同类型的萨满鼓。譬如，辽河流域的蒙古族（科尔沁），与满族、汉族相邻，交通条件相对便利，其萨满使用带柄的握持类的萨满鼓。而黑龙江流域的蒙古族（巴尔虎）则使用无柄的抓持类－黑龙江型萨满鼓。以文化传统而论，相同流域的族群亦可能使用不同类型的萨满鼓。譬如，大兴安岭密林中的鄂温克族（敖鲁古雅）萨满使用的萨满鼓与同一流域其他族群使用的萨满鼓并不相同。因其所处自然环境封闭、交通条件不便，加之族群独居，由西伯利亚叶尼塞河流域迁徙而来的敖鲁古雅鄂温克族保持了萨满鼓的原有形制特征，萨满使用抓持类－泰加林型的萨满鼓。而大部分与周边混居的族群，则普遍使用抓持类－黑龙江型的萨满鼓。

黑龙江、辽河、鸭绿江流域萨满鼓分布简表

流　域	族群分布	经济形态	祭祀形式	萨满鼓类型
黑龙江流域	鄂温克族（敖鲁古雅）	狩猎	跳神	抓持类－泰加林型
	满族、赫哲族、鄂伦春族、鄂温克族、蒙古族（巴尔虎）、达斡尔族	渔猎、游牧	跳神	抓持类－黑龙江型
	汉族、汉军旗人	农耕	烧香	握持类
辽河流域	满族	农耕	跳神	抓持类－黑龙江型
	蒙古族（科尔沁）	半农半牧	跳神	握持类
	汉族、汉军旗人	农耕	烧香	握持类
鸭绿江流域	汉族、汉军旗人	农耕	烧香	握持类

萨满鼓在不同流域中呈现出的类型区别只能表明主流情况：在主要使用抓持类萨满鼓的黑龙江流域，也有使用握持类萨满鼓的萨满。譬如，与满族和汉族混居的乌拉街一带常氏汉军旗人与其他族群不同，他们的萨满祭祀仪式是一种被称为“烧香”（旗香单鼓）的祭祀活动，使用握持类萨满鼓；而在以使用握持类萨满鼓为主的辽河流域，在个别满族聚居地区也见有抓持类的萨满鼓，譬如新宾满族自治县的乌舒哈拉萨满。即使同一祭祀形式的萨满祭祀仪式，不同地域的萨满也可能使用不同类型的萨满鼓。譬如，呼伦贝尔一带的巴尔虎蒙古族萨满使用抓持类萨满鼓，而哲里木盟（现通辽市）一带的科尔沁蒙古族萨满则使用握持类萨满鼓。

黑龙江、辽河、鸭绿江流域萨满使用的乐器，主要有鼓、铃、镜、刀、板、钹等种类。萨满乐器大多为体鸣和膜鸣乐器，以体鸣乐器中的无固定音高的噪声器居多。这些乐器，有的原本是初民的劳动生活用具（刀、铜镜等），有的是现今流行的传统民族乐器（钹、拍板等）；有的则是萨满的专用乐器（单面鼓、腰铃等）。

不同地域萨满使用的乐器配置有别，并且多寡不一；但，鼓是萨满的必备之器，是萨满获得灵感和力量并得以与神灵沟通的媒介；使用单面萨

满鼓是中国萨满祭祀仪式的鲜明特征。萨满鼓，已经成为萨满祭祀仪式的标志。萨满通过“鼓语”实现人与神的对话——这种被常人视为虚拟的语境，不仅成为罩在萨满头上的神秘光环，而且，以鼓为核心的诸多萨满乐器及其器乐，为萨满信仰者构筑了一个独特的、充满丰富想象力的象征符号谱系，成为他们举行复杂萨满仪式所必需并且能够使受众理喻的表达方式。用于祭祀仪式之中的萨满乐器，在当事人那里只是祭祀活动的法具。在特定的情境之中，萨满乐器与具体的祭祀仪式相联系并蕴含了特定的含义——成为“万物有灵观”的物化形式。素朴的萨满鼓凝结了信仰者独有的生存方式、生活愿望和生命意识…… 因而，乐器本身浸润了神所赋予的灵性；鼓声、铃声、板体与金属体撞击声等音响，也就具有了象征某种超自然力的功能。

五、 萨满鼓的象征意义及功用

萨满鼓在当事人那里并非所谓“乐器”，而是一个具有使用功能的祭器。在特定的仪式情境中，由于萨满鼓被赋予某种具有神奇功用的超自然力，成为萨满作法须臾不可离手的工具。在东北少数民族那里，萨满鼓发出的声音常常象征雷电之声；后来由于整个萨满仪式和萨满祭器的含义逐渐复杂，萨满鼓又被赋予某些实用的含义，如象征“舟船”或“座骑”等。萨满鼓的象征意义，表达了萨满及其信仰者所期望获得的一种强大的超自然力。丰富的象征意义，是萨满音乐的魅力之所在。

（一） 萨满鼓的传说及其象征

在神歌里，有许多关于萨满鼓的传说，使我们能够了解东北少数民族萨满对于萨满鼓象征意义的阐释。

1. 雷电

在赫哲人那里，鼓声的象征意义最为古老的解释是“雷”。萨满借助于雷的力量，驱魔逐妖、惩恶扬善。神鼓还是萨满的运输工具，它象征着

船或马。[1] 凌纯声在在松花江下游考察赫哲族时搜集的《一新萨满》故事中，就记载了一新萨满过河无桥遇阻，将手中神鼓抛入河中变为一艘小船而得以过河。[2] 赫哲人认为萨满鼓为神授，因而具有呼唤神灵的神秘力量。赫哲族萨满在举行跳鹿神仪式中的一段祭词，反映出萨满鼓的作用："那五位莫日根刚想穿戴，只见神衣、神帽、手鼓、腰铃一些神物，都带着风声，由天上呼啸而来。……满都莫日根拿着神鼓，敲打几下，咚咚山响。……满都走在前头，大声高唱道'赫里拉——赫——勒——赫雷，地下和天上的神灵听见了吧？可一个也不要落下哟！都来享用这野物的供奉，享受全城烧起的香烟吧。'"[3]

2. 舟船

在古老的满族民间传说《尼山萨满》[4] 中可以看出，萨满认为萨满鼓威力无比，它是萨满作法的重要工具。萨满相信可以通过依姆钦从神灵那里获取无穷无尽的超自然力量，以驱魔逐妖、惩恶扬善：女萨满走着走着，一会儿到了红河岸边，她向周围看了一下，没有渡口，也不见船只，连个人影也没有。她没有别的办法，只好求神主保佑渡河，开始祈祷唱诵：

埃库勒也库勒空中盘旋的，
埃库勒也库勒大雕啊！
埃库勒也库勒海上回翔的，
埃库勒也库勒银色的鹡鸰鸟啊！
埃库勒也库勒河岸上弯弯曲曲蠕动着的，
埃库勒也库勒大蛇神啊！

---

① 孙运来编译的《黑龙江流域民族的造型艺术》记载："神鼓或中国大鼓所发出的声音与雷相似，好像代替的就是雷声。……在许多黑龙江流域民族那里，击打萨满神鼓都具有类似的意义。看来，神鼓的这种意义是最古老的解释之一。后来，由于整个萨满仪式和萨满法具的含义逐渐复杂，萨满神鼓才被理解成船或马。"天津古籍出版社 1990 年版，第 245—246 页。

② 凌纯声：《松花江下游的赫哲族（上下册）》，南京"国立"中央研究院历史语言研究所 1934 年。

③ 《满都莫日根》，载《黑龙江民间文学》第 12 辑，第 294—300 页。

④ 宋和平：《"尼山萨满"研究》，社会科学文献出版社 1998 年版，第 276—277 页。

埃库勒也库勒在扎纳河里游动着的，
埃库勒也库勒八条大蟒神啊！
埃库勒也库勒年轻的河神啊！
埃库勒也库勒请渡我过，
埃库勒也库勒这条河，
埃库勒也库勒请众神灵，
埃库勒也库勒保佑我，
埃库勒也库勒迅速渡过这条河，
埃库勒也库勒请众神灵显示一下自己的神威吧！

说完，她将手鼓浸人河水中，自己站立在鼓上，瞬息间她风一样飘浮过河。在满族萨满那里，萨满鼓是具有神奇魔力的运输工具，象征着舟船或勇猛的飞禽。在很多情形下，萨满鼓还是一匹所向无敌的神马，鼓槌就是马鞭。萨满相信依姆钦能够呼唤神灵并与之沟通，这是它在萨满祭祀仪式中的主要作用。

3. 座骑

科尔沁著名的甘珠尔扎布博讲述了一个古老的传说："当佛爷还没有来到凡间以前，赫伯格泰就是神通广大的博了。他是科尔沁博的祖先，成吉思汗时代豁尔赤博后代的徒弟。他和佛爷争斗了七年，最后从台吉的地位上被排斥到贫民中间，从那以后，台吉里就没有博了。赫伯格泰有三件法宝：一件是两面蒙皮的红鼓，这是他的坐骑。骑上红鼓，他想上哪儿转眼就能到哪儿。"① 在科尔沁博看来，塔拉哼格日各能够载人：科尔沁蒙古博的祖神赫伯格泰"总是骑着神鼓上天"。② 在蒙古萨满行博的过程中可以看出，神鼓是博力量的象征和动力源泉，是博进入灵界的天梯。借助于鼓声，博才能够与神灵沟通，它

① 已故科尔沁蒙古甘珠尔扎布博讲述。白翠英等编《科尔沁博艺术初探》（内部资料本），第89—91页。

② 已故科尔沁蒙古宝音贺喜格博讲述。白翠英等编《科尔沁博艺术初探》（内部资料本），第93页。

是人神之间交流的媒介。行博时，神灵的行踪和情绪往往由鼓声来加以描摹。在蒙古博的祭祀仪式中，无论是舞蹈抑或歌唱，神鼓都是须臾不可缺少的灵感与律动之源。

在鄂温克人那里，萨满鼓法力无边。它既是一个能够腾云驾雾的运载工具，又是一个能够降魔逐妖的武器：“自从出现了神通广大的萨满，萨满坐在一面大鼓上，腾云驾雾，四处游走，为世间万物降魔除灾，为人类造福。萨满乘坐的神鼓是个两面紧包皮子的大鼓。有一回，喇嘛教和萨满教打仗，喇嘛们飞起一种叫做‘敖叟拉’的法器降落下来，正好打中了萨满乘坐的皮鼓，把鼓打成两片。发出的声音惊天动地，一下子就把喇嘛们震服了。从此，萨满就用单面包皮的神鼓来召集神灵和降服邪魔。”① 历史上，牧区鄂温克族中喇嘛教也很盛行，这对鄂温克族萨满信仰发展的影响是难以避免的。这里反映了萨满信仰流传过程中萨满与喇嘛之间互相争斗的关系。为争取广大信众，萨满在强势文化潮流冲击下所做的某种妥协，恐怕也是一种智慧的生存策略。科尔沁蒙古族萨满祭祀仪式中一些佛教文化因素的渗入，同样证实了这样一种判断。

萨满鼓隐喻的象征意义，使其具有鲜活的生命力。但是，作为象征符号的萨满音乐的象征意义是有限的。因为象征意义是在产生仪式的族群中约定俗成并且具有鲜明的功利目的的，故而，它只能在具体的仪式情景中产生功利性而非审美性的符号效应。

大量来自于人类学长期田野实地考察的结果表明：祭祀仪式作为象征符号的基本属性在于它的实用功能。萨满作为人神之间沟通的媒介，在特定的情境中将形象的图案和音响抽象为象征符号。对这些象征符号的创制与解释，是一个“调制”和“解调”的过程；萨满担当了“调制解调器”的角色，发挥出建构和解构象征符号的独特作用。正因为象征符号具有实用功能（驱魔逐妖、治病疗疾、祈丰求子等），所以受众对象征符号的接受与理解过程无需专门的知识准备。应当承认，人类学对萨满文化的观察视角具有一定的局限性，即忽视祭祀仪式中的审美因素；但音乐人类学不能因此而走向另外一个极端，即有

---

① 阿拉诺海口述，马名超记录，载《鄂温克族民间故事选》，第22页。

意无意地规避仪式音乐的实用功能。实用性的音乐和审美性的音乐一样，都应当成为音乐人类学关注的研究领域。

（二）萨满鼓在祭祀仪式中的功用

相信鼓能通神并且利用鼓语与神灵沟通，是萨满鼓的基本功用。其功用表现最为鲜明的是在萨满“出神”的过程中。在萨满的人格与神格转换过程中，萨满鼓是必备的媒介。

1. 萨满出神

萨满的“出神术”（Techniques of Ecstasy），早已为萨满文化研究者关注。1951年，米·埃利亚德发表的宗教学名著《萨满教——古老的昏迷方术》（Shamanism：Archaic Techniques of Ecstasy）出版，[①] 在国际学术界产生了广泛而又深远的影响，是萨满文化研究领域中具有里程碑意义的伟大著述。米·埃利亚德将萨满出神现象中的“脱魂”视为萨满的本质特征，并以此来界定萨满这个概念。尽管学术界对此并不完全认同，但也表明萨满祭祀仪式中的出神现象十分突出。国内学术界对萨满出神现象的专门研究还很薄弱，系统性的研究成果不多。[②] 萨满出神现象的生理学、心理学问题，素为萨满文化研究领域的高端课题，历来为人类学学者所重；但众说纷纭，莫衷一是。同样，音乐在萨满出神过程中的作用亦为萨满音乐研究中的难点且鲜有学者问津。[③] 本人早期曾经对此做过一些探索，但由于出神现象为执仪者的个人体验，加之仪式中的宗教禁忌等所限，至今难以取得实质性的学术突破。

“脱魂”与“附体”

萨满的出神现象，一般表现为“脱魂”（灵魂出窍）和“附体”（神灵附

---

① Mircea Eliabe（米·埃利亚德），Shamanism：Archaic Techniques of Ecstasy（《萨满教：古老的昏迷方术》），Princeton University Press. 2004

② 目前，仅有郭淑云教授在博士论文基础上修改而成的学术专著《中国北方民族萨满出神现象研究》。文中引述了我在拙著《满族萨满乐器研究》中关于“有声法器”在萨满出神过程中的作用。

③ 萧梅教授认为：“迷幻、附体的现象在中国的仪式信仰系统里面十分普遍，但是学界对其的研究却非常少。这个课题有非常大的难度。迷幻是执仪人的个人体会，研究者如何进入局内人的感受去感知？又如何通过学术书写向没有这种感受、感知的读者阐释？这也是一个长远性的课题，将来这个课题的发展趋势很有可能是与生理、心理、音响等方面的拓展。”

体）两种精神状态或曰两种类型：①

脱魂的过程：摄魂——产生幻觉——灵魂出窍。譬如满族《尼山萨满》中萨满的表现，还有汉军旗人萨满在“跑亡魂圈子”中“过阴”过程的表现。

附体的过程：降神——产生幻觉——神灵附体。譬如达斡尔族萨满鄂·思琴卦和沃菊芬等在斡米南仪式中的表现。呼伦贝尔一带达斡尔族萨满的出神，一般表现为神灵附体状态。神灵附体状态，又表现为“邀附体”（降神）和“被附体”（中邪）两种情形：

“邀附体”与“被附体”

邀附体，是指执仪人邀请特定神灵（祖神、精灵）附体。萨满被信众认为具有一种超自然能力，通过请神仪式祈请特定神灵降临，为他人驱魔、释惑、预言或祈福。

被附体，是指当事者被不明神灵（精灵或鬼魂）附体，进入迷幻状态，行为异常。这种情形，需请具有超自然力的人（萨满）来予以破解。

2. 音响驱动

美国学者迈克尔·哈纳认为药物致幻和萨满鼓声是催生萨满出神现象的主要诱因。尽管他并不是这种观点的首倡者，但他是对此观点进行了亲身体验的实验者。20世纪50—60年代间，哈纳在亚马孙河上游厄瓜多尔东部的苏阿印第安人（或称吉瓦罗印第安人）中进行民族志田野调查。他发现了这里的萨满和非萨满都使用多种致幻植物，以感知别样的无形的神灵并与之交往。为证实印第安萨满的精神体验和信仰，哈纳亲自服用了致幻药物“死藤水”并产生“梦幻体验”：“它不仅非常强烈，而且令人惊奇地发现它们与稍后科尼堡部所披露给我的那些东西具有如此令人难以置信的紧密结合。”② 哈纳后来又又用大量的精力专注于萨满鼓在出神中的作用的研究。

由鼓声引发的“音响驱动”在萨满出神过程中的作用，也是学术界关注

① 日本学者将“附体”这种萨满称为“凭灵”型萨满。

② ［美］迈克尔·哈纳：《意识变异形态与萨满教——个人回忆录》，载郭淑云、沈占春主编：《域外萨满学文集》，学苑出版社2010年版，第46—47页。

的焦点。[①] 哈纳曾经做过击鼓实验："运用适当的技巧和规律，我能够达到萨满使用致幻剂所能达到的同样境界。"[②] 在特定的仪式情境中，萨满鼓的确能够制造萨满出神的气氛。一定频率、强度和速度的鼓声，有助于促使萨满进入出神状态。据哈纳的实验："每秒钟三至六次平稳、单调的打击乐器声对于赴它界旅行最为有效。"[③] 后来哈纳又根据在俄罗斯、芬兰听到的萨满鼓录音资料，来印证自己的实验结果。精神病学家沃尔夫冈·G·吉莱克也提出过类似的看法："萨利什人的鹿皮鼓每秒钟被有利地敲击四至七次……是导致昏迷状态最有效的范围。"[④] 我毫不怀疑他们根据所见得出的这些结论，但这仅仅是个案，并非催生萨满出神的绝对标准。

根据我的田野考察，由慢至快加速击鼓，才是催生萨满达到出神状态的基本因素；这里的慢与快是相对的，并非有一个绝对的标准，因萨满不同而异。譬如，达斡尔族大萨满鄂斯琴挂在斡米南仪式中五次以上的出神状态，其鼓点的速度均非每秒钟"三至六次"。因而，我们有理由怀疑这种试图通过"科学实验"得出一个结果，然后再寻找几个个案事例来印证它的方法是否奏效。

萨满出神状态的形成有着十分复杂的内在心理因素（譬如"呼唤神灵"的心理暗示）和外在的辅助因素（譬如击鼓、舞蹈、咒语等）。在特定的仪式情境中，鼓声只是其中的一个因素，并且需要与其他因素相结合才能产生效能。萨满出神过程中所表现出来的异常的面部表情和癫狂的行为，则可能将信众也带入仪式情境中（信以为神）。有的甚至也被带入出神状态（神灵附体当

---

① 根据哈纳的查询，关于击鼓之精神作用方面的主要学术出版物有：安德鲁内赫：《在击鼓仪式中异常行为的生理学阐释》、《常规科目下用头皮电极观测的听觉控制》；沃尔夫冈·G·吉莱克：《萨利什印第安人的心理健康与文化变迁：保护神仪式的心理卫生与治疗》；山德·哈纳、W·特瑞恩：《萨满鼓德精神分析效果》；梅林达·马克斯菲尔德：《有节奏德击鼓对脑电图和个人体验的作用》等。载郭淑云、沈占春主编：《域外萨满学文集》，学苑出版社2010年版，第51页。

② ［美］迈克尔·哈纳：《意识变异形态与萨满教——个人回忆录》，载郭淑云、沈占春主编：《域外萨满学文集》，第49页。

③ ［美］迈克尔·哈纳：《意识变异形态与萨满教——个人回忆录》，载郭淑云、沈占春主编：《域外萨满学文集》，第50页。

④ 沃尔夫冈·G·吉莱克：《萨利什印第安人的心理健康与文化变迁：保护神仪式的心理卫生与治疗》。转引自郭淑云、沈占春主编《域外萨满学文集》，第51页。

中的“被附体”）。[①]

萨满真的能够“出神”么？这个质疑引发出萨满出神是否为真的问题——出神状态是一种表演行为？

做真伪判断是极其困难甚至是无法完成的任务，因为萨满的出神术确实需要超常的“表演”能力。尽管这种能力有高下之分，却很难找出真伪之界。执仪者“表演”能力强大，能够迅速实现人格——神格的角色转换并可将信众一同带入仪式情境之中；反之，则成为萨满自己的独角戏。[②] 尽管萨满们几乎都声称他们的出神术来自于“神授”，但田野考察的结果表明，人为的传习依然是成为合格萨满的必备过程。有名望的萨满需要掌握一些超人的技能和绝活，譬如满族萨满的跑火池、科尔沁蒙古族萨满的咬烙铁、锡伯族萨满的上刀梯等等。如何才能趟过炽热的炭火而不灼伤脚板，如何才能咬住火红的烙铁而不灼伤口腔，如何踩着锋利的刀刃而不割伤双足，没有相当的训练怎么可能成就这些超人的功夫？就此而言，萨满的出神术的确带有“表演”的成份。这是一些能够看得到的东西，而一些看不到的东西就很难判断其是否具有表演成份（譬如萨满向族人传达的神谕）。

将神经疾病视为东北亚萨满的基本特征，曾经是学术界占主流地位的学术观点。据说这是因为某位逝去的萨满之灵附体了，使“被附体”者或为无名疾病困扰或行为举止异常，只有成为萨满才能解脱。以东北少数民族几位著名的大萨满为例，蒙古族萨满色仁钦、鄂伦春族萨满关扣尼、达斡尔族萨满鄂·思琴卦“出马”前均有无名疾病史。但据此将萨满视为精神病者并不准确。根据我多次与他（她）们接触的经历来判断，他们的精神正常、心理健全，

---

① 我不止一次在考察现场看到信众“被附体”的场面。一次，在达斡尔族萨满举行的斡米南仪式过程中，主祭萨满出神后正在为几个跪在面前的族人“说事”。突然，围观的族众身后一阵异常的哀号和骚动。当我带着相机冲出人群时，发现了一位“迷幻”倒地的信众正在族人的搀扶下哭叫。一位辅助萨满口中念念有词，然后喝了一口白酒含在口中，又将口腔里的酒猛力向她这位“被附体”的信众头上喷去，使她逐渐安静了下来。我问辅助萨满这是怎么回事。辅助萨满解释道：神灵附体了。但她还不是萨满，没有法力表达自己看到和听到的东西（代神立言），被附体的神灵折磨得异常痛苦。用我们局外人的话来说，就是这位信众尚未具备人格到神格转换的能力。

② 一般情况下，这时的信众虽然将信将疑也不会当场向萨满发难。但会认为这个是个无能或法力不大的萨满，或者是个假萨满。也就是说，这会影响这位萨满在信众中的威信。

接人待物、言谈举止与常人无异，唯进入出神状态就判若两人。

3. 鼓语通神

相信鼓语通神，是许多民族的固有观念。鼓语，狭义的解释是指萨满鼓演奏出来的鼓乐所蕴涵的宗教观念；广义的解释是指以鼓为核心配置的萨满音乐所象征的神谕。鼓是萨满与神界沟通的媒介，而鼓乐（音乐）是萨满与神灵沟通的语言。

萨满出神过程中的音乐是由器声（击鼓、晃铃、鸣镜等）和人声（吟诵、默祷、歌唱等）构成。在不同民族或不同萨满中，萨满乐器的配置并不统一。因此，使用乐器的多寡因人而异；但，萨满鼓是必备之器。这是我一直把鼓视为萨满象征的缘由。

当鼓声将萨满推进出神状态后，神鼓便作为交通工具力助萨满达到一些常人不可企及的目的：行云走雨，上天入地……诸如此类。以满族萨满为例，“此时，依姆钦（手鼓）和西沙（腰铃）配合演奏，创造出神秘、空幻，使人神情迷离的氛围和非人间的情境。在这种氛围中，似乎有一种难以名状的强烈情绪在萨满的心中跃动并统摄整个身心，一股汹涌的狂潮，迫使他不由自主地向天界升腾萨满的这种心理体验，并非个人独享，而是伴随着铃、鼓、歌、舞爆发出来，由辅祭者（栽立）传达、解释给他人，进而实现了由个人体验向社会群体体验的转化”。①

尽管我对这个十余年前考察、分析的结果至今未变，然而这也仅仅是一个旁观者“客观”的观察结果，并非执仪者的主观体验；尽管我至今仍然认为这是一个正确的判断，但始终无法得到验证。诚如萧梅教授所虑：研究者如何进入局内人的感受去感知？又如何通过学术书写向没有这种感受、感知的读者阐释？由于前者我没有做到，那么后者则永远只能算是一个局外人的阐释。

鼓是萨满的象征。鼓语通神的观念，在具有萨满信仰的民族中根深蒂固。萨满相信萨满鼓具有无比神奇的魔力。正是萨满赋予萨满鼓以丰富的象征意义，萨满鼓声具备了与神灵沟通的功能。萨满及其信仰者相信鼓语具有通神的

① 刘桂腾：《中国萨满音乐文化研究》，中央音乐学院出版社2007年版，第125—126页。

作用，认为萨满鼓具有非凡、超人的无穷魔力，萨满鼓的力量使得信众对其法术充满信任并赢得了族人的尊敬。

萨满鼓与其他萨满乐器配合，产生了许多神奇的超自然力：萨满鼓作为科尔沁蒙古博的“坐骑”，有了它，蒙古博想上哪儿转眼就能到哪儿；达斡尔雅德根铸有吉语或祥瑞图案的托力寄寓和指代了复杂的意念，如双鱼镜的双鱼形象语义双关地意指“年年有余”，弦纹镜的圆圈图案隐喻着“圆满”，铭文镜文字符号预示着“五子登科”之类的祈愿；满族萨满击打不同的节奏类型和不同演奏速度与力度，刻画了不同的仪式情境（请神、降神、送神）；赫哲族萨满空果科托的铃声，描摹了神从灵界飘然而至的步履；诸萨满响刀身上镶嵌的七星北斗结合托力、铜铃与刀身碰撞而产生的声响，为祈愿者指点了迷津。因之，我们将祭祀仪式音乐看作一种具有实用功能的象征符号。

当然，作为“象征符号”的萨满仪式音乐的意义是有限的；因为象征符号的意义是在产生仪式的族群中约定俗成，故而，它只能在特定的文化圈中产生效应。东北少数民族的萨满们正是运用这些具有明确功利目的的象征符号，使萨满音乐成为萨满与神灵沟通的特殊语言。萨满们运用音乐形式所创造的这种被常人视为虚拟的语境，形成了由一系列象征符号建构的话语系统，进而成为他们举行复杂萨满仪式所必需并且能够使受众理喻的思维载体。

（三）萨满鼓研究的音乐学意义

鼓声抑或音乐在萨满祭祀仪式中所显现出来的意义，最为恰当地证实了这样的看法：声音本身并无意义。倘若将声音放在不同的历史人文语境中，就会产生不同的意义；并且，在此历史人文语境中有意义的声音，在彼历史人文语境中也许无意义；只有具体的历史人文语境才会赋予声音以某种意义。为说明这个观点，我曾多次例举京剧打击乐和琵琶这样两个业界能够熟知的例子：京剧的打击乐，在西方与中国各自的历史人文语境中会有“噪音”与“乐音”之别。只是因为人类创造了种种不同的历史人文语境，置身于其中的声音才具备了各自独特而又丰富多彩的意义，而非相反。倘若声音构成了作品，这作品在不同历史人文语境中的意义也不会相同。譬如，蔡元培曾经认为琵琶演奏的

《十面埋伏》其音听起来“颇逆耳”,[①] 这是把琵琶的“声音”放到了西方的历史人文语境中来审视的结果。而萨满音乐更是如此。对于信仰者来说萨满鼓声所表达的那些意义，对于局外人来说什么都不是。这就是“声音本身无意义”的意思。“人生活在自己所编织的意义网络中”（韦伯语）。脱离了这个“意义网络”所构成的历史人文语境，音乐的意义何以显现？所以，声音本身与历史人文语境是不能够割裂开来加以审视的。有些视“声音本身”为中心，主张仅仅“通过声音本身”来显现音乐意义的路径是走不通的。实际上，这里包含两个问题：一是如何理解和界定“音乐”，二是如何进行音乐研究。我理解的所谓“音乐”，并非特指“声音本体”，而是“包括声音在内的构成音乐作品的所有因素”。每个人术有专攻，学有所长。有的可能专注于“声音本体”方面（譬如音乐形态）的研究，有的可能偏重于其他方面（譬如音乐文化）的研究。倘若毕其一生能够在某一方面有所建树，足矣！

音乐人类学的研究，就是通过历史人文语境来显现音乐意义的研究。无论这种研究算作“中心”的抑或“边缘”的，对于音乐人类学研究而言，也许就是一条“充分有效显现音乐意义的合式路径”。具体讲，就是：以音乐本体为对象，通过本己文化的意义网络所构成的历史人文语境来显现音乐的意义。[②] 这样，音乐人类学研究才可能从单纯的“专业技术”层面，跃入人类认知体系的层面中——将“学术”提升为“学识”。[③]

---

① 高平叔：《蔡元培年谱长编下册》，人民教育出版社1998年版，第214页。

② 注意：“音乐本体”与“声音本体”并不完全等同。本文所谓“音乐本体”为音乐的物理形态、音乐行为和音乐观念诸层面的综合。

③ 最近，我在周楷模的博客上看到她与一个学生的讨论。学生向周教授请教：“我们的学者乃至整个学界丰富的理论成果在何层面上对人类具有意义？学者的研究成果与学者本身在伦理道德乃至一切人之社会行为的规范性能否对应？能与否，各是何因？”（周楷模博客，《中国音乐学网》2010年6月）我很震惊：能够提出这样问题的学生真的令人汗颜！我很欣赏前一个发问。实际上无论是否发问，音乐学专业的学生大概多有此疑。联想起我的学生听课时偶尔“走神”时的目光，我恍然大悟：这，不就是他（她）们面对导师难以启齿的诘问么？由此而来的追问是：难道我们的理论成果只能在音乐学的小圈子里孤芳自赏？难道我们的学术研究仅仅化作一纸论文静静地陈放在图书馆里就完事大吉？于是，我想对自己和这位同学以及有此同感的同仁们说：音乐学的理论成果的确应该提升到人类认知体系的层面，由一种“学术”进而成为一种“学识”。而这，便构成了对学者既有知识结构和学科体系新的挑战。

参考文献：

一、中文资料

1. ［俄］A. И. 马津著，孙运来译：《埃文克－鄂伦春人的萨满教》，吉林省民族研究所编：《萨满教文化研究（第二辑）》，天津古籍出版社 1990 年版。

2. 白翠英、陈稚卉主编：《安代研究四十年》，内蒙古人民出版社 1999 年版。

3. 白翠英、邢源、福宝琳、王笑编：《科尔沁博艺术初探》，通辽哲里木盟文化处内部资料本 1986 年。

4. 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究 · 西北卷》，云南人民出版社 2003 年版。

5. 曹本冶主编：《中国民间仪式音乐研究 · 华东卷（上）》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

6. 戴玉芬、陆军、赵锡歧主编：《九台县志》，长春市地方志编纂委员会 2001 年。

7. 丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编 · 东北卷》，书目文献出版社 1989 年版。

8. 佟克力编：《锡伯族历史与文化》，新疆人民出版社 1989 年版。

9. ［瑞典］多桑著，冯承钧译：《多桑蒙古史》，上海书店出版社 2001 年版。

10. 鄂伦春族简史编写组：《鄂伦春族简史》，内蒙古人民出版社 1983 年版。

11. 翁独健主编：《中国民族关系史纲要》，中国社会科学出版社 2001 年版。

12. 富育光：《萨满论》，辽宁人民出版社 2000 年版。

13. 富育光、孟慧英：《满族萨满教研究》，北京大学出版社 1992 年版。

14. 关定保等修、于云风等纂：《安东县志》民国二十年（1931）铅印本。

15. 关金红、张檄文主编：《白银纳鄂伦春族乡志》（内部资料本），2002 年。

16. 关小云、王宏刚编著：《鄂伦春族萨满文化遗存调查》，民族出版社 2010 年版。

17. 郭淑云主编：《萨满文化研究（第二辑）》，吉林大学出版社 2009 年版。

18. 郭淑云、沈占春主编：《域外萨满学文集》，学苑出版社 2010 年版。

19. 高文垣等修，张鼐铭等纂：《双城县志》民国十五年（1926）铅印本。

20. 高平叔：《蔡元培年谱长编下册（2）》，人民教育出版社 1998 年版。

21. 吉林省民族研究所编：《萨满教文化研究（第 2 辑）》，天津古籍出版社 1990 年版。

22. 辽宁大学历史系点校:《清太宗实录稿本》,辽宁大学出版社 1978 年版。

23. 刘桂腾:《满族萨满乐器研究》,辽宁民族出版社 1999 年版。

24. 刘厚生编著:《清代宫廷萨满祭祀研究》,吉林文史出版社 1992 年版。

25. 刘小萌、定宜庄:《萨满教与东北民族》,吉林教育出版社 1990 年版。

26. 刘桂腾:《中国萨满音乐文化研究》,中央音乐学院出版社 2007 年版。

27. 李燕光主编:《满族通史》,辽宁民族出版社 1991 年版。

28. 吕光天主编:《鄂温克族社会历史调查》,内蒙古人民出版社 1986 年版。

29. 吕大吉、何耀华主编,满都尔图、周锡银、佟德富总主编:《中国各民族原始宗教资料集成 · 鄂伦春族卷、鄂温克族卷、赫哲族卷、达斡尔族卷、锡伯族卷、满族卷、蒙古族卷、藏族卷》,中国社会科学出版社 1999 年版。

30. 陆孝平、富曾慈编纂:《中国主要江河水系要览》,中国水利水电出版社 2010 年版。

31. 凌纯声:《松花江下游的赫哲族(上下册)》,南京"国立"中央研究院历史语言研究所 1934 年。

32. 《蒙古族通史》编写组编:《蒙古族通史(修订版)》,民族出版社 2001 年版。

33. 马龙潭等修、蒋令益等纂:《凤城县志》,民国十年(1921)石印本。

34. 莫东寅:《满族史论丛》,人民出版社 1958 年出版,三联书店 1979 年 9 月重印本。

35. 宁安县志编纂委员会主编:《宁安县志》,黑龙江人民出版社 1989 年版。

36. [宋] 欧阳修、宋祁撰:《新唐书》中华书局编辑部编《二十四史》(简体字本),中华书局 2000 年版。

37. 秋浦主编:《萨满教研究》,上海人民出版社 1985 年版。

38. 孙运来编译:《黑龙江流域民族的造型艺术》,天津古籍出版社 1990 年版。

39. [明] 申忠一著:《建州纪程图记》,1940 年清芬室丛刊本。

40. 石光伟、刘桂腾、凌瑞兰:《满族音乐研究》,人民音乐出版社 2002 年版。

41. 宋和平译注:《满族萨满神歌译注》,社会科学文献出版社 1993 年版。

42. 宋和平:《"尼山萨满"研究》,社会科学文献出版社 1998 年版。

43. [英] 泰勒(E. B. Tylor)著,连树声译:《原始文化(Primitive CULTURE)》,上海文艺出版社 1992 年版。

44. 童联声:《中国最后的狩猎部落》,内蒙古人民出版社 2007 年版。

45. 乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店 1989 年版。

46. 万福麟修、张伯英等纂：《黑龙江志稿》，民国二十一年（1932）稿本。

47. ［南宋］徐梦莘撰：《三朝北盟会编》，上海古籍出版社 1987 年版。

48. 尹郁山编著：《吉林满俗研究》，吉林文史出版社 1991 年版。

49. 尹郁山著：《满族石姓萨满祭祀神歌比较研究》，吉林文史出版社 2007 年版。

50. ［清］允禄等总办，刘厚生点注：《满洲祭神祭天典礼》，吉林文史出版社 1993 年版。

51. ［清］允禄等总办，阿桂、于敏中译：《钦定满洲祭神祭天典礼（汉译本）》，乾隆四十五年（1780）汉译本，载金毓绂主编《辽海丛书》，辽沈书社 1984 年影印本。

52. 阎崇年：《努尔哈赤传》，北京出版社 1983 年版。

53. 杨青锋主编：《哲里木盟志（上下册）》，方志出版社 2000 年版。

54. 中国第一历史档案馆、中国社会科学院历史研究所：《满文老档》，据乾隆四十年（1775）重抄本译注，中华书局 1990 年版。

55. 中华人民共和国国家统计局：《第四次全国人口普查主要数据公报（第三号），http：//www. stats. gov. cn/tjgb/rkpcgb/qgrkpcgb/200204040084. htm. ，1990 年。

56. 中华人民共和国国家统计局：《第四次全国人口普查主要数据公报》（第三号），1990 年 11 月 14 日。

57. 朱道清编纂：《中国水系辞典》，青岛出版社 2007 年版。

58. 赵复兴主编：《鄂伦春族社会历史调查（第一集）》，内蒙古人民出版社 1984 年版。

59. 赵复兴主编：《鄂伦春族社会历史调查（第二集）》，内蒙古人民出版社 1985 年版。

60. 赵尔巽等撰：《清史稿》，中华书局点校本，1976 年版。

61. 珠荣嘎、满都尔图主编：《达斡尔族社会历史调查》，内蒙古人民出版社 1985 年版。

二、英文资料

1. ［匈］Hoppál，Mihály（米哈伊·霍帕尔）、［德］Skirecki，Hans（汉斯·斯基列茨基译德文版）. 1994. “Schamanen und Schamanismus”（《萨满和萨满教》）. Augsburg：Pattloch.

2. Shamanism，Mircea Eliabe（米·埃利亚德）. 2004. “Archaic Techniques of Ec-

stasy（萨满教：古老的昏迷方术）". Princeton：Princeton University Press.

3. ［俄］ С. В. Иванов.（伊万诺夫）. 1954. "Материалы по изобразительному искусству народов Сибири ⅩⅨ – начало ⅩⅩ в.（《19 世纪末至 20 世纪初西伯利亚民族造型艺术资料集》）. Москва – Ленинград：Академи наук.（莫斯科 – 列宁格勒：科学院出版社）

4. ［俄］ Е. Д. ПРОКОФЬЕВА（普罗科菲叶娃）. 1961. "Шаманские бубны（萨满鼓）" in Историко – этнографический атлас Сибири（《西伯利亚历史和民族志图集》）. Москва – Ленинград：435—487.

上架建议：音乐理论


ISBN 978-7-5039-5482-5

定价：40.00元